

Art.

276

sl 16

Ant. 276 sb (6

<36606766860010

<36606766860010

Bayer. Staatsbibliothek

Ant.

6. Heft.

276

sb/6

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DER MEISTER

DER BERGMANNNSCHEN OFFICIN

UND

ALBRECHT DÜRERS

BEZIEHUNGEN ZUR BASLER BUCHILLUSTRATION.

EIN BEITRAG

ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN HOLZSCHNITTES

VON

Dr. WERNER WEISBACH.

MIT 14 ZINKÄTZUNGEN UND EINEM LICHTDRUCK.



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1896.

27 a Länge

Ant. 276 56 / 6
STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
6. HEFT.

DER MEISTER
DER
BERGMANNNSCHEN OFFICIN
UND
ALBRECHT DÜRERS BEZIEHUNGEN
ZUR BASLER BUCHILLUSTRATION.
EIN BEITRAG
ZUR
GESCHICHTE DES DEUTSCHEN HOLZSCHNITTES
VON
Dr. WERNER WEISBACH.

MIT 14 ZINKÄTZUNGEN UND EINEM LICHTDRUCK.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1896.

Wb/60/280

+



Inhalts-Uebersicht.

	Seite
I. Einleitung. — Der lokale Baseler Holzschnitt	I
II. Die Holzschnitte des Meisters der Bergmannschen Officin . . .	15
III. Die Terenz-Zeichnungen	46
IV. Dürer und der Meister der Bergmannschen Officin	58



I.

Unter den deutschen Druckorten des 15. Jahrhunderts, die für die Kunstgeschichte insofern von Bedeutung sind, als in den Büchern Holzschnitt-Illustrationen Verwendung finden, nimmt die Stadt Basel eine hervorragende Stelle ein. Gross angelegte Druckereien scheuten weder Mühe noch Kosten, um reich illustrierte Prachtausgaben aus ihren Pressen hervorgehen zu lassen. Namentlich die Drucker Michael Furter und Johann Bergmann von Olpe waren es, die mit Vorliebe ihre Drucke mit Holzschnitten ausstatteten.

Auch der gelehrte Dichter Sebastian Brant, der am Ende des 15. Jahrhunderts ständig in Basel weilte, wandte der Buchillustration, auf die er grosses Gewicht legte, seine besondere Fürsorge zu. Hauptsächlich wohl nur um dessen Werke in würdiger Weise zu drucken und der neuen Litteratur im Ganzen förderlich zu sein, hatte sein Freund Bergmann von Olpe eine eigene Druckerei eröffnet. Zarncke hat wohl recht, wenn er in diesem eine echte Mäcenatennatur sieht.¹

In Verbindung mit Brant und Bergmann erreichte die Baseler Buchillustration des 15. Jahrhunderts ihre höchste Blüte. Schon lange lenkten einzelne Baseler Illustrationscyclen die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich und erfreuten sich wegen ihrer hohen Vollendung einer gewissen Berühmtheit. Indessen vermochte man sich diese eigenartige, nur auf einen kurzen Zeitraum beschränkte Blüte des Holzschnittes in Basel nicht genügend zu

¹ Sebastian Brants Narrenschiff. Leipzig 1854. S. XLIII.

erklären. Darauf wies bereits Springer in seinem Aufsatz: „Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich“¹ hin und bemerkte im Hinblick auf die Baseler Illustrationen, dass sie eine grössere Beachtung verdienten, als ihnen bisher zu Teil wurde.

Seitdem wurde auf dieses Gebiet ganz besonders die Aufmerksamkeit durch ein vor einigen Jahren veröffentlichtes Buch gelenkt, das zur Kenntniss der Jugendzeit Albrecht Dürers einen wichtigen Beitrag liefern wollte: „Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel von Dr. Daniel Burckhardt“.² Es handelte sich um den Aufenthalt des Künstlers in den Jahren 1492 bis 1494, über den uns eine urkundliche Nachricht nicht vorliegt.

Auf Grund von neuem Material suchte die Burckhardtsche Abhandlung den Beweis zu führen, dass Dürer sich in der Zeit von 1492 bis 1494, in der man gewöhnlich eine Reise nach Italien annahm, in Basel aufgehalten und an der dortigen Buchillustration beteiligt hätte. Einen Stützpunkt findet seine Ansicht in der Ueberlieferung von Scheurl,³ dass sich der junge Künstler von Colmar aus, wo er sich im Jahre 1492 befand, nach Basel gewandt hätte. Dort, meint Burckhardt, hätte er festen Fuss gefasst; denn die Spuren einer längeren künstlerischen Thätigkeit liessen sich an erhaltenen Denkmälern nachweisen.

Welches sind nun die Werke, die Burckhardt als in Basel entstandene Arbeiten Dürers ansieht?

In der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindet sich ein geschnittener Holzstock mit einer Darstellung des heiligen Hieronymus, der auf der Rückseite die von Burckhardt reproducierte Inschrift trägt: Albrecht Dürer von Nörmergk. Die Gründe, die jener dafür anführt, dass wir es mit der eigenhändigen Schrift Dürers zu thun haben, sind so überzeugend, dass man keine Ursache hat daran zu zweifeln. Abgedruckt wurde der Holzstock zum ersten Male als Titelbild in den i. J. 1492 in Basel bei Kesler erschienenen Werken des Hieronymus. Also ein Dürerscher Holzschnitt in einem Baseler Druck.

Auf Grund stilistischer Uebereinstimmung mit diesem Werke

¹ Bilder aus d. neuer. Kunstgesch. 2. Aufl. Bonn 1886 II S. 41.

² München u. Leipzig G. Hirths Kunstverlag 1892.

³ Pirkheimeri opera, Ed. Goldast S. 352.

und anderen Arbeiten aus Dürers Jugendzeit sucht Burckhardt dem gleichen Künstler eine Reihe anderer Werke, die für Baseler Druckerofficinen angefertigt wurden, zuzuschreiben. Vor allem kommt eine in der Baseler öffentlichen Kunstsammlung befindliche Reihe von Zeichnungen auf Holzstöcken, die augenscheinlich für eine Terenz-Ausgabe bestimmt war, in Betracht. Eine Anzahl dieser Zeichnungen publiciert Burckhardt in seinem Buche als Werke Dürers, die er während eines Aufenthaltes in Basel angefertigt hätte. Ausserdem erwähnt er noch andere Holzschnitte in Baseler Drucken der Jahre 1492 bis 1494, die seiner Ansicht nach von Dürer herrühren, so Illustrationen im Ritter von Turn und in Seb. Brants Narrenschiff.

Das Werk Dürers wurde also durch Burckhardt um eine ganz beträchtliche Anzahl von Arbeiten vermehrt. Völlig überzeugend war indessen der Beweis nicht geführt worden, dass Dürer von 1492 bis 1494 in Basel gewesen sein müsse, so dass sich eine Anzahl Gelehrter, darunter z. B. Thode¹ und Kristeller² der Hypothese gegenüber ablehnend verhielt.

Die Lösung der Frage begegnete deshalb so grossen Schwierigkeiten, weil sich authentische Werke Dürers aus der in Betracht kommenden Zeit, die man unmittelbar zum Vergleich heranziehen könnte, nur äusserst spärlich erhalten haben. Man musste sich deshalb damit begnügen, wollte man für die Dürer-Hypothese eintreten, zu zeigen, dass die Baseler Werke dem Entwicklungsgang des Künstlers, wie wir ihn in späterer Zeit verfolgen können, nicht widersprächen. Tritt man von dieser Seite an die Untersuchung heran, so läuft sie lediglich auf die Frage hinaus: Kann Dürer möglicherweise zu der Zeit jene Werke geschaffen haben? Eine nach allen Seiten befriedigende Antwort wird sich darauf kaum finden lassen. Und selbst eine Bejahung dieser Frage würde noch nicht zur Folge haben, dass er jene Arbeiten auch wirklich geschaffen hat. — Dazu kommt, dass die Entwicklung des Meisters in den Jahren 1490 bis 1495 bis jetzt so wenig klar gestellt ist, dass wir aus den Werken der folgenden Zeit auf sie kaum einen Rückschluss wagen dürfen.

¹ Jhrbch. d. kgl. preuss. Ksts. 1893 S. 201 ff.

² Arch. stor. dell' arte 1892 S. 355.

Unsere Aufgabe soll es deshalb sein, auf einem ganz anderen Wege den Versuch einer Lösung der Frage zu beginnen. Sind die Arbeiten, die Dürer in Basel geschaffen haben soll, Erzeugnisse der Buchillustration, so wird es vor allem darauf ankommen zu untersuchen, welche Stellung denn jene Werke innerhalb der Entwicklung der Baseler Buchillustration einnehmen. Von ihr ist auszugehen, sie zuerst ins Auge zu fassen.

Schon längst wurde darauf hingewiesen,¹ dass die Holzschnitte, die mit dem Namen Dürers in Verbindung gebracht werden, sich von den übrigen Baseler Illustrationen beträchtlich unterscheiden. Ist dies der Fall, so wird es zunächst darauf ankommen, einen Ueberblick über die Baseler Buchillustration im Laufe des 15. Jahrhunderts zu gewinnen und in erster Linie festzustellen, was denn die lokale Baseler Kunst zu leisten vermochte. Dann erst wird uns alles von dieser lokalen Kunst Abweichende um so klarer entgegentreten, und wir werden einen Massstab zur Wertschätzung der einzelnen Werke gewinnen. Den lokalen Baseler Holzschnittstil gilt es also zunächst in einem kurzen Abrisse, durch einige Beispiele erläutert, zu schildern.²

In technischer Beziehung bezeichnet der reine Conturholzschnitt das primitivste Verfahren. Er ist ebenso wie die Federzeichnung auf Bemalung berechnet. Durch sie soll die in der Zeichnung fehlende Modellierung ergänzt werden. Die eigentliche Verbreitung dieser Holzschnittart fällt jedoch vor den Beginn der Baseler Buchillustration, so dass wir Conturholzschnitten in Baseler Drucken nur vereinzelt begegnen. Wir finden sie in dem ersten illustrierten Baseler Werk, einem Spiegel der menschlichen Behalt-nisse vom Jahre 1476, ausserdem in einigen anderen Richelschen³ und Amerbachschen⁴ Drucken. Der Conturholzschnitt kann nur dann eine künstlerische Wirkung ausüben, wenn er sich durch

¹ A. Schmidt Repert. f. K. 1893 XVI S. 140.

² Eine ausführlichere Erörterung der lokalen Baseler Buchillustration werde ich an anderer Stelle veröffentlichen.

³ z. B. Panormitanus Hain 12309. Alphonsus a Spina H. 871.

⁴ Cassian H. 4562. Bereitung zu dem heil. sacrament. Horologium devotionis circa vitam Christi H. 8928.

eine harmonische Linienführung auszeichnet, wie es etwa bei italienischen Illustrationen der Fall ist. Bei ihm kommt alles auf die Zeichnung an, die sich, lediglich in Umrissen ausgeführt, mit präziser Schärfe dem Auge des Beschauers darbietet. Jeder Mangel, jede Unvollkommenheit in der Zeichnung macht sich in störender Weise bemerkbar. Die Baseler Produkte, die ohne besondere zeichnerische Fertigkeit hergestellt sind, vermögen daher keine künstlerische Wirkung auszuüben. Ganz besonders roh sind die kleinen Illustrationen in den Amerbachschen Devotionsbüchern, wo mit einer kindlichen Unbeholfenheit nur die für die Erkennung eines Gegenstandes unbedingt notwendigen Linien wiedergegeben sind. Diese Holzschnitte stehen in der Baseler Buchillustration ziemlich vereinzelt da. An Rohheit der Formgebung kommen ihnen nur noch die Bilder in der Furterschen Postilla Guillermi gleich, bei denen die Conturzeichnung durch ganz schematische Parallelschraffierungen ausgefüllt ist.

Wichtiger für die Geschichte der Baseler Buchillustration sind die Illustrationen in dem Spiegel der menschlichen Behaltnisse. Hier sind die Figuren nicht ohne Leben, ohne Bewegung, wenn auch die Proportionen verfehlt erscheinen. Eine Andeutung des Schauplatzes wird vielfach gar nicht gegeben, oder, wo sie doch versucht wird, in ganz schematischer Weise. Stehen diese Werke auch noch auf einer ziemlich niedrigen Stufe, so hat man ihnen gegenüber im Gegensatze zu den starren, unlebendigen Amerbachschen Holzschnitten doch die Empfindung, dass man es mit einem jugendlichen, nach kräftigem Ausdruck ringenden Stil zu thun hat. Diese Produkte stehen in der That auch in engen Beziehungen zu der gesamten Baseler Buchillustration bis zum Jahre 1492.

Wollte der Holzschnitt sich weiterentwickeln, so konnte er das nur, indem er das einzige Mittel anwandte, das ihm für die Modellierung zur Andeutung der Schattenpartieen zu Gebote stand: die Schraffierung. Sobald diese eine consequente Verwendung fand, wurde das Hinzutreten von Farben überflüssig.

Schon der oben erwähnte erste illustrierte Baseler Druck enthält neben den schraffierungslosen Holzschnitten andere, die eine, wenn auch spärliche Verwendung von Schraffierungen zeigen. Zugleich sind die Conturen feiner gegeben, die Zeichnung ist eine flottere, weniger schwerfällige.

Aufs engste verwandt mit diesen Illustrationen ist eine bisher unbeachtete Ausgabe der Abenteuer des Mandeville (s. a.).¹ Hier werden neben den meist vorherrschenden kurzen Parallelschraffierungen auch gekrümmte Linien zur Herausarbeitung der Formen verwandt. Menschen- und Tierkörper sind in der Hauptsache richtig zur Darstellung gebracht, so dass sich bedeutende Proportionsfehler nicht besonders störend bemerkbar machen. Auch Verkürzungen sind teilweise mit Geschick wiedergegeben. Einige Holzschnitte üben in ihrer strengen Einfachheit einen eigenen Reiz aus.

Ueber das dort Geleistete ging man lange Zeit nicht hinaus. Bis zum Jahre 1492 werden in Basel die Schraffierungen ohne deutliche Hervorhebung der Licht- und Schattenpartieen verwendet. Sie sind in die fertige Conturzeichnung gleichsam nur als Füllung hinein gesetzt. Meist sind es parallele Striche, ziemlich regelmässig an einander gereiht. Die Formengebung ist von der gleichen Einfachheit wie bei den Conturholzschnitten. In der Gewandbehandlung herrschen die langen vertikalen Linien vor, deren Zwischenräume dann zum Teil durch die Parallelschraffierungen ausgefüllt sind. Mit der Figurenbildung macht man keine Fortschritte. Die Landschaft wird in alter schematischer Weise zur Darstellung gebracht.

Auswärtige Einflüsse lassen sich bei den frühen Baseler Illustrationen kaum nachweisen. Man copierte zwar teilweise fremde Vorlagen, z. B. Ysenhut: Aesop nach der Ulmer Ausg. von Joh. Zainer, Itinerarius Titelbild nach der Ulmer Ausg. von Reger. Keinerlei Anregungen, die man von auswärts empfing, wirkten jedoch befruchtend auf die Stilbildung in Basel.

Unter den Illustrationen bis zum Jahre 1492 erheben sich über das Mittelmass hinaus und zu einer künstlerischen Höhe nur zwei Werke. Das eine ist ein vortrefflich gezeichnetes Canonbild in einem Richelschen Missale des Jahres 1480, dessen Bedeutung man erst recht erkennt, wenn man es mit zwei anderen etwa gleichzeitig entstandenen Canonbildern (Richel s. a. und Kesler 1485) vergleicht. Auch hier herrschen die kurzen Parallelschraffierungen vor, die der Conturzeichnung eingefügt sind. Indessen

¹ Richelsche Typen. Fehlt bei Hain. Basel Un. Bibl.

ist der Versuch, durch Verwendung complicierterer Strichlagen eine stärkere Licht- und Schattenwirkung zu erzielen keineswegs misslungen. Mit künstlerischem Verständnis sind die hellsten Partien in ganz consequenter Weise ausgespart. Reich ist die Drapierung der Gewänder, durch mannigfache Faltenaugen belebt. Die Figuren machen in ihrer ernsten Ruhe einen grossen würdigen Eindruck.

Der zweite Holzschnitt, der alles bisher in Basel Geleistete weit überragt, ist das Titelbild zu den i. J. 1492 bei Amerbach erschienenen Werken des Ambrosius. Schon Alfred Schmidt¹ erwähnte es als eine der besten Baseler Illustrationen. Der leicht erkennbare stilistische Zusammenhang mit den Titelholzschnitten zu Furters Philalethes (s. a.), Keslers Gerson (1489) und Amerbachs Augustin (1489) stellt das Bild als Baseler Lokalwerk sicher; zugleich aber treten uns darin ganz neue Eigenschaften, die wir zuvor nicht finden, entgegen. Wir haben ein einheitliches, ganz auf den Gesamteindruck hin componiertes Bild vor uns, bei dem ein Streben nach möglicher Lebenstreue unverkennbar ist. Das Studierzimmer, in dem der Heilige an seinem Pulte sitzt, ist mit seinen mannigfachen Gerätschaften völlig realistisch wiedergegeben. Mit Berücksichtigung der Perspektive sind durch die Anlage der Schraffierungen verschiedene Licht- und Schattenpartien herausgearbeitet. Eine derartig wirklichkeitsgetreue Darstellung eines Innenraumes begegnet uns vorher nicht in der Baseler Buchillustration. In früheren Werken finden wir Interieurs lediglich angedeutet. Z. B. auf dem mit dem Ambrosius stilverwandten Titelbild zu den Schriften des Augustin v. J. 1489 ist gar kein Versuch gemacht, irgend eine bestimmte Vorstellung von der Oertlichkeit, an der der Heilige sich befindet, zu erwecken. Wir sehen ihn an einem — übrigens gänzlich verzeichneten — Pulte sitzen, in dessen Inneren man durch die geöffnete Thür Fächer mit Büchern und anderen Gerätschaften erblickt. Das Schreibpult erhebt sich auf einem plattierten Fussboden. Das ist jedoch alles, was erraten lässt, dass der Vorgang in einem Zimmer zu denken ist. — Dagegen tritt uns bei dem Am-

¹ Rep. f. K. XVI 1892 S. 140.

ambrosius der Versuch entgegen, einen Innenraum so zur Darstellung zu bringen, wie er, von einem bestimmten Punkte aus gesehen, dem Auge sich darbietet. Lediglich durch eine genaue Abwägung der Licht- und Schattenunterschiede kann der Holzschnitt, der nur mit Weiss und Schwarz arbeitet, einer solchen Aufgabe gerecht werden. Sicherlich darf der Versuch bei dem Studierzimmer des Ambrosius als teilweise gelungen bezeichnet werden. Immerhin machen sich auch gewisse Mängel bemerkbar. Die hintere Wand tritt nicht weit genug zurück; die linke Seite, auf welche das Licht von dem gegenüberliegenden Fenster fällt, vermochte der Künstler nicht durchzubilden und liess sie daher in einer vagen Unbestimmtheit. — Ein gleiches Streben nach strenger Wirklichkeitstreue tritt uns auch bei der Darstellung des Heiligen selbst entgegen. Das Ornat ist bis auf das kleinste Detail sorgfältig wiedergegeben. Das Gesicht trägt einen gewissen charakteristischen Zug. Die Augen sind sichtbar auf das Buch, in das der Heilige schreibt, gerichtet. — Ist der Ambrosius infolge seiner Verwandtschaft mit anderen Baseler Illustrationen als ein Baseler Lokalwerk anzusehen, so übertrifft er doch jene alle durch seinen Realismus.

Nur noch bei einem einzigen gleichzeitigen Baseler Werk zeigt sich die nämliche Richtung ebenso ausgeprägt, bei dem ebenfalls im Jahre 1492 erschienenen Hieronymus Albrecht Dürers. Auch dieser giebt eine ähnliche, mit grösster Sorgfalt durchgeführte Darstellung des Raumes, in dem der Heilige an seinem Schreibpulte sitzt. Nun aber erinnert auch das Antlitz des Ambrosius, namentlich in der Bildung der Nase und des Kinnes, an den Dürerschen Hieronymus. Also ist es wohl möglich, dass der Meister des Ambrosius durch dieses Werk des fremden Künstlers eine Anregung empfing.

Ist der Ambrosius-Holzschnitt das erste Werk, das ein consequentes Streben nach Naturwahrheit verrät, so ist es zugleich auch das am besten gelungene unter allen lokalen Baseler Illustrationen des 15. Jahrhunderts.¹ Zwar schreitet man auf der durch

¹ Aehnlich wie bei dem Ambrosius ist die Wiedergabe des Innenraumes und die Art der Gewandbehandlung auf dem kleinen Holzschnitt fol. l. VII b. im Amerbachs Zeitglöcklein 1492.

diese Arbeit vorgezeichneten Bahn weiter. Seit dem Jahre 1492 können wir ein beständiges Sichausbreiten dieser realistischen Darstellungsweise wahrnehmen. Die Werke der folgenden Zeit lassen auch gewisse technische Fortschritte erkennen. Indessen bleibt die Formgebung meist roh und ungeschlachtet und verleugnet nicht ihre Herkunft von einem hölzernen Conturstil. Künstlerisch stehen daher die Werke der folgenden Periode vielfach auf einer ziemlich niedrigen Stufe. Man wagt sich an Aufgaben, denen man nicht gewachsen ist, so dass oft das Wollen zum Können in scharfem Contrast steht.

Wollen wir uns die weitere Entwicklung klar machen, so müssen wir zwei Richtungen, die neben einander hergehen, einer gesonderten Betrachtung unterziehen.

Die eine tritt uns am klarsten an den Furterschen Illustrationen des Quadragesimale (1495) und der Meinradslegende (1496) entgegen. Hier geht die Technik hauptsächlich darauf aus, kräftige Licht- und Schattenwirkungen zu erzielen. Zu diesem Zwecke wird eine charakteristische Anlage von Schraffierungen verwendet, die darin besteht, dass sich kurze parallel neben einander gesetzte Striche nach der einen oder anderen Seite verkürzen, so dass diese Strichlagen keilförmig verlaufen. Solche Keile werden vielfach in verschiedener Richtung neben einander gesetzt. Bilder der Art sind auch das Titelblatt in Keslers *Deflorationes* (1494) sowie einige Illustrationen in Seb. Brants *Narrenschiff*.¹ Die Gestaltenbildung ist im Allgemeinen steif und schwerfällig. Die Figuren erscheinen, trotzdem sie meist lebhaft bewegt sind, klobig und unbeholfen. Keine weichen Linien, keine runden Formen sind zu finden. Alles ist eckig und kantig. Landschaftliche Scenerieen werden überall nur in sehr primitiver Weise wiedergegeben. Eine einfache, ganz schematische Andeutung von Hügeln und Bäumen macht in den zu dieser Gruppe gehörigen Bildern des *Narrenschiffes* kenntlich, dass die Scene im Freien zu denken ist. Die Quadragesimale-Bilder lassen immerhin den Versuch erkennen, gewisse Licht- und Schattenunterschiede in den landschaftlichen Ansichten zur Darstellung zu bringen. Auch ein Hintergrund ist

¹ z. B. fol. b VII (Cap. 11), d VIII (25), e IV (28) u. a.

hier wenigstens angedeutet, der zuweilen eine Aussicht auf Häuser und Hügelzüge gewährt. Von einer besseren Beobachtung zeugt die Wiedergabe von Gebäuden und Innenräumen. Hier macht sich deutlich das Bestreben geltend, die Wirkungen des Lichtes an Decke, Wänden und Boden kenntlich zu machen. Obwohl die Quadragesimale-Bilder am routiniertesten ausgeführt sind, gewähren auch sie bei dem gänzlichen Fehlen aller feineren Uebergänge niemals einen ruhigen und harmonischen Eindruck. Sie sind ebenso wie die übrigen zu dieser Gruppe gehörigen Illustrationen handwerksmässige Leistungen.

Bei der zweiten Richtung tritt uns deutlicher das Bestreben entgegen, nach eigenen neuen Darstellungsformen zur Wiedergabe der Aussenwelt zu suchen. Bestimmte technische Uebereinstimmungen lassen sich nur noch in geringerem Grade nachweisen. Natürlich haben wir es nicht mit einer Anzahl vollkommener Arbeiten zu thun. Lediglich schwache Anfänge können wir wahrnehmen, die jedoch für die Geschichte der Baseler Buchillustration immerhin von Bedeutung sind, insofern sie uns eine Erweiterung des Anschauungskreises der Illustratoren gegenüber früheren Leistungen erkennen lassen.

Charakteristisch für diese ganze Gruppe von Bildern ist, dass die Zeichnung feiner wird. Man nähert sich in der Technik mehr dem Kupferstich und sucht dessen zartere Schraffierungsweise auf den Holzschnitt zu übertragen. Auch mannigfaltiger werden die Schraffierungen und beschränken sich nicht lediglich auf die parallel neben einander gesetzten Striche.¹

Welche Fortschritte man im Figürlichen machte, zeigen Werke wie das Titelbild zu Keslers *Homeliarius doctorum* (1493) und Bergmanns *Verardus* (1494). Die Kleidung schmiegt sich besser den Gliedern an; die Extremitäten sind nicht mehr unverhältnismässig gross gebildet. Ueberhaupt sind die Figuren im Ganzen zierlicher, beweglicher. Das Titelbild zum *Verardus* zeichnet sich sogar durch einen wohlgefälligen und flotten Linienzug aus. Doch bildete ein derartig gelungenes Werk immerhin eine Aus-

¹ z. B. Brant, *In laudem virginis Mariae multorumque sanctorum carmina* H. 3733 die Hll. Ivo, Valentinus, Bruno, Christus und Maria unter dem Kreuz, Bestattung der hl. Christiana.

nahme. Im Allgemeinen gelangte man noch immer nicht zu einem richtigen Verständnis des menschlichen Körpers und zu einer künstlerischen Wiedergabe desselben.

In der Darstellung von Landschaft und Innenräumen begegnen wir der vorher erwähnten Gruppe gegenüber insofern einem Fortschritt, indem man sich auch hierbei bemüht, die Licht- und Schattencontraste in weniger grober Weise hervorzuheben. Feinere Zwischenstufen suchen zwischen hellen und dunklen Tönen zu vermitteln.

Für die Wiedergabe von Innenräumen ist die realistische Darstellungsweise so gut wie gewonnen. Werke wie der Ambrosius und der Dürersche Hieronymus hatten augenscheinlich einen solchen Eindruck gemacht, dass man sich bemühte, das, was man dort vor sich sah, nachzuahmen. Wie jedoch schon erwähnt wurde, kam man über jene Leistungen nicht hinaus. Es fehlte namentlich an der Zeichnung, die während des ganzen 15. Jahrhunderts in der Baseler Lokalkunst mangelhaft blieb. Eine Studierstube mit sorgfältig bis aufs Kleinste durchgeführtem Detail und recht guter Beobachtung der Licht- und Schattenpartieen zeigt das Titelbild zu den im Frobenschen Verlage erschienenen Decretalien Gregors IX. (1494). Wie gänzlich verfehlt ist indessen hier die Perspektive. Das Gleiche gilt auch von den anderen augenscheinlich von der nämlichen Hand herrührenden Titelholzschnitten desselben Verlages.¹ Als beste Leistung muss das Schulzimmer auf dem Titelbilde des Bergmannschen Moretus (1496) bezeichnet werden, bei dem es in geschickter Weise gelungen ist, die Holzfaserung an Decke und Wänden sowie die Butzenscheiben der Fenster zur Darstellung zu bringen. Die perspektivische Raumvertiefung ist indessen auch hier mangelhaft.

Weniger glücklich war man in der Wiedergabe der Landschaft. Zu einer realistischen Darstellungsweise derselben gelangte im Allgemeinen die Baseler Lokalkunst des 15. Jahrhunderts nicht, wenn auch manche Ansätze, die ein deutliches Streben darnach verraten, vorhanden sind. Das Beste, was auf diesem Gebiete geleistet wurde, ist wohl die landschaftliche Scenerie auf dem

¹ Hain 7912, 3619, 3118.

Bilde zu Brants Gedicht über den Meteorfall bei Ensheim (1492). Hier bemüht sich der Künstler, eine Stadtansicht von einem bestimmten Punkte und aus bestimmter Entfernung gesehen, zu geben, während man bisher ein Stück Mauer oder dergleichen ganz schematisch zur Andeutung einer ganzen Stadt verwandte. Auch die übrige Landschaft mit einem Walde auf der rechten Seite und einem Dorf im Hintergrunde ist nicht ungeschickt auf naturgetreue Wirkung hin componiert. Ein gleiches Streben lässt die Landschaft auf dem Bilde zu Brants Gedicht über das missgestaltete Schwein im Suntgau (1496) erkennen, die etwa auf derselben Stufe wie das landschaftliche Beiwerk auf den Blättern des Schwabenkrieges vom Meister P. W. steht. Was bei diesen und anderen Holzschnitten wie etwa den Illustrationen zu Brants neuen Zusätzen in dem lateinischen Narrenschiff¹ bemerkenswert ist, das ist das Bestreben, einen Uebergang vom Vorder- zum Hintergrunde zu schaffen. Es blieb jedoch lediglich bei vereinzelt schwachen Versuchen. Von einem Gelingen war noch keine Rede. Das Gewöhnliche war noch immer, dass man den Vordergrund durch eine Hügelkette abschloss, über der sich dann die Gegenstände des Hintergrundes, wenn solche überhaupt dargestellt wurden, in kleinerem Massstabe zeigten. Schematische, aus der vorhergehenden Zeit übernommene Formen, wie die viel zu klein gebildeten, pyramidenförmigen oder treppenartig abgestuften Felsen, oder der dürre, blattlose Baum, der in der deutschen Kunst eine so grosse Rolle spielt², treten noch immer auf.

Keine der beiden Richtungen, die wir nach dem Jahre 1492 verfolgen konnten, vermag also bedeutende künstlerische Leistungen aufzuweisen. Keine gelangt mit ihren technischen Mitteln zu einer körperhaften Rundung der Gegenstände. Beide gehen sie nebeneinander her, ohne dass man von der einen sagen könnte, dass sie die herrschende geworden wäre. Anklänge an beide zeigen die Holzschnitte in dem letzten, reich illustrierten Baseler Druck des 15. Jahrhunderts, dem Furterschen Methodius (1498), ohne dass man die einzelnen Bilder mit Bestimmtheit der einen oder anderen

¹ Nav. stult. 1497 fol RII—RIII.

² Vgl. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig Seemann 1886 S. 66.

Gruppe zuweisen könnte. Hier hat gleichsam eine Vermischung der zwei Richtungen stattgefunden, ohne dass jedoch irgend etwas Neues erreicht wurde. Was für uns die Betrachtung dieser Bilder so unerfreulich macht, das ist, unter einer so grossen Anzahl von Illustrationen bei einer bereits vorgeschrittenen und routinierteren Technik kaum irgend welche Spuren künstlerischer Auffassung und Empfindung anzutreffen.

So vermochte sich die lokale Baseler Buchillustration im 15. Jahrhundert nicht zu einem selbständigen künstlerischen Stil durchzuarbeiten. Eine eigentliche stilistische Entwicklung, das heisst eine von bestimmten Grundlagen ausgehende Weiterbildung von stilistischen Eigentümlichkeiten, die bis zu einer gewissen Vollendung geführt wird, wie etwa bei der Strassburger oder Ulmer Buchillustration, tritt uns in Basel nicht entgegen.

In Strassburg z. B. wurde der Holzschnitt in hohem Grade durch die Kupferstichtechnik beeinflusst.¹ Indem er sich diese zum Muster nahm, bildete er einen eigenen neuen Stil aus, der sich consequent bis ins 16. Jahrhundert hinein in verschiedenen Modificationen weiterentwickelte.

Die Ulmer Illustration lehnte sich in ihren besten Werken an die in Schwaben blühende Federzeichnung an. Daher von Anfang an ihre sorgfältige Zeichnung, ihre feinen Conturen. Noch im 15. Jahrhundert gelang es ihr, einen harmonisch wirkenden Holzschnittstil, bei dem die Schraffierungen ohne jeden Schematismus lediglich mit Rücksicht auf die Erfordernisse der Modellierung verwandt wurden, zu erreichen.

In Basel dagegen ging man vom Conturholzschnitt aus. Dieser hatte keine bedeutende künstlerische Vergangenheit. Fast nur rohe, handwerksmässige Produkte hatte er zuvor geliefert. Trotz mannigfacher Versuche zu einer Verfeinerung der Formen zu gelangen, machten sich jene Traditionen des Conturholzschnittes immer wieder geltend. Man erreichte keine harmonische Verschmelzung der Conturen und der Schraffierungen. Ein gewisses ungeschlaches Wesen blieb dem Baseler Holzschnitt während des

¹ Vgl. Kristeller, Die Strassburger Bücherillustration. Leipzig 1888. S. 23—24.

ganzen 15. Jahrhunderts eigen. So macht sich zwar ein beständiges, aber ziemlich erfolgloses Ringen bemerkbar, zu einem der Technik des Holzschnittes angemessenen Stil zu gelangen, der zugleich eine realistische Darstellungsweise gestattete. Denn das ist sicher: einen fortschreitenden Realismus lässt uns die Baseler Buchillustration innerhalb des von uns betrachteten Zeitraumes erkennen. Am meisten gilt dies von den Figuren. Man sucht sie möglichst lebenswahr zu zeichnen und gelangt allmählich zu besseren Proportionen. Allerdings in der Charakterisierung des Gesichtsausdruckes bleibt man gänzlich zurück. Auch an der Wiedergabe von Innenräumen lassen sich manche Fortschritte wirklichkeitsgetreuerer Darstellung wahrnehmen. Am schlimmsten steht es mit der Landschaft. Diese hatte auch in der Buchmalerei des westlichen Deutschland keine reichere Ausbildung erfahren.¹ Erst seit Beginn der neunziger Jahre macht sich in Basel ein Streben nach grösserer Naturwahrheit bemerkbar. Die Darstellung schematischer Formen tritt mehr zurück und macht einer Wiedergabe der Landschaft in grossen Zügen Platz. Auf die Details verwendet man nicht mehr so viel Sorgfalt und sucht durch Licht- und Schattencontraste zu wirken, ohne jedoch zu befriedigenden Resultaten zu gelangen. Das Können reicht nicht aus, die Natur realistisch wiederzugeben.

Die Holzschnitttechnik, die im 15. Jahrhundert ausgebildet war, hatte wohl genügt, die Welt in der mittelalterlichen Weise zu schildern, aber zu einer eingehenderen Wiedergabe von Natur und Leben eignete sie sich nicht. Dazu musste sie in andere Bahnen einlenken. Die ersten Anfänge dazu sind zwar in der lokalen Baseler Buchillustration gegen Ende des 15. Jahrhunderts bereits bemerkbar, aber die allgemeine weitere Ausbildung fiel einer späteren Zeit zu.

¹ Auch Kautzsch, Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Studien zur Kunstgesch. I 3 Strassburg Heitz 1894 S. 59 bemerkt, dass in jener ganzen Gegend das Interesse am Figürlichen das an der Landschaft überwog.

II.

Nachdem wir einen, wenn auch nur flüchtigen Ueberblick über das von der lokalen Baseler Kunst Geleistete zu geben versucht haben, können wir uns nun den von Daniel Burckhardt Dürer zugeschriebenen Illustrationen in Baseler Drucken zuwenden, die im vorigen Kapitel nicht besprochen wurden, da sie auf so selbständiger Grundlage ruhen, dass sie eine eigene, zusammenhängende Behandlung beanspruchen. Auszugehen haben wir dabei von einem Werke, das sich schon lange einer gewissen Berühmtheit erfreut, jedoch noch niemals die volle, ihm gebührende Würdigung erfahren hat.

Im Jahre 1493 erschien in der Furterschen Officin die erste gedruckte Ausgabe des Ritters von Turn von den Exempeln der Gottesfurcht und Ehrbarkeit, welche 45 verschiedene Holzschnitte enthält. Bei deren Betrachtung fallen zunächst gewisse Verschiedenheiten auf, die augenscheinlich von der Behandlung des Schnittes herrühren und den künstlerischen Eindruck der Bilder beeinflussen. Einige zeigen eine bessere, andere eine geringere¹ technische Ausführung des Schnittes. Jedenfalls waren hier mehrere Formschneider bei dem Schneiden der Stöcke beteiligt.

Wie steht es indessen mit den zeichnerischen Vorlagen? Wir können auf diese ziemlich sichere Schlüsse ziehen, da uns überall in den Bildern ein ausgeprägter Stilcharakter entgegentritt. Er wird ja durch den Zeichner bestimmt, während allerdings die Qualität der Arbeit von der grösseren oder geringeren Geschicklichkeit des Xylographen beeinflusst wird.² Sehen wir von solchen rein qualitativen Unterschieden ab, so nehmen wir bei allen Bildern eine so charakteristische Uebereinstimmung des Stiles wahr, dass wir gezwungen sind, sie allesamt dem gleichen Meister zuzuschreiben.

Es handelt sich hier nicht um geringwertige Produkte, die gleich den meisten im vorigen Kapitel behandelten Erzeugnissen der Buchillustration ihre technischen Eigenschaften mit einer ganzen Reihe anderer Werke, die aus derselben Tradition hervorgegangen

¹ So z. B. die Holzschnitte fol. G.vi, H, III b, M II, M IV.

² Vgl. Lippmann der ital. Holzschnitt im 15. Jahrh. Jhrbch. d. kgl. pr. Ksts. III S. 3.

sind, teilen, ohne einen bestimmten selbständigen Stilcharakter aufzuweisen. Etwas Neues, von den lokalen Baseler Arbeiten gänzlich Verschiedenes tritt uns entgegen. Ein durchaus individuelles Schaffen offenbart sich in den Bildern, das uns mit aller Entschiedenheit auf eine originelle Künstlerpersönlichkeit hinweist. Wo uns eine solche begegnet, können wir uns nicht mehr mit einer Erörterung der Technik begnügen. Wir müssen vor allem versuchen, uns von der künstlerischen Individualität des Meisters eine Vorstellung zu machen. Bei einem Illustrator wird es sich insbesondere darum handeln: Welche Stellung nimmt er zu dem Text, den er illustriert, ein? Wie tritt der Künstler an das Werk heran, das ihm den Vorwurf für seine Bilder liefert?

Das Buch von den Exempeln der Gottesfurcht und Ehrbarkeit hatte der Chevalier de la Tour-Landry (Ritter von Turn) für seine Töchter als Anleitung zu einem tugendhaften Lebenswandel verfasst. Durch Anführung verschiedener Beispiele sucht er ihnen klar zu machen, dass die Tugend überall ihren Lohn findet, während die Sünde bestraft wird. Dem Illustrator fiel die Aufgabe zu, die Begebnisse, die der Ritter als „Exempel“ anführt, und die er aus allerhand Erzählungen und Romanen, aus dem alten und neuen Testament entnahm, zur Darstellung zu bringen. Fremde Vorlagen wurden von dem Zeichner nicht zum Muster genommen. Wenigstens wurde keine der früheren Bilderhandschriften, die Montaiglon,¹ der sich eingehender mit den verschiedenen Ausgaben des Werkes beschäftigte, bekannt wurden, von dem Baseler Illustrator benutzt.

Die Holzschnitte machen auch keineswegs den Eindruck, als seien sie Nachahmungen älterer Vorbilder. Ueberall zeigt sich eine originelle künstlerische Verwertung des Textes, die uns auf ein bedeutendes Illustrationstalent des Zeichners hinweist. Will man sich von dessen Gestaltungskraft eine Vorstellung verschaffen, so muss wenigstens an einigen Beispielen gezeigt werden, in welchem Verhältnis Text und Illustration zu einander stehen.

Der Text erzählt: Einem frommen und gottesfürchtigen

¹ Le livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles. Publié d'après les manuscrits de Paris et de Londres par M. Anatole de Montaiglon. Paris chez P. Jannet 1854 p. 1j.

Ritter starb seine heissgeliebte Gemahlin. Nach ihrem Tode bat er seinen Vetter, einen Einsiedler, Gott anzurufen, um zu erfahren, ob seine Gattin in das Himmelreich gelangt oder der Hölle anheimgefallen wäre. Der Einsiedler betete zu Gott und verfiel darauf in einen Schlaf, in dem er folgenden Traum hatte: Er sah den Erzengel Michael und neben ihm den Teufel. Jener wog die Seele der Rittersfrau auf der Schale einer Wage; da warf der Teufel all ihre Kleider und Kostbarkeiten, mit denen sie sich bei Lebzeiten reich geschmückt hatte, auf die andere Schale, so dass diese tief herabsank. — Die ganze Erzählung ist durch ein einziges Bild illustriert. Der Schauplatz ist in das Sterbezimmer der Rittersfrau verlegt. Auf der linken Seite liegt diese auf dem Totenbette. Hinter ihr steht der Gemahl mit gefalteten Händen, den Blick auf die Tote gerichtet. Die rechte Seite nimmt St. Michael ein, eine anmutige geflügelte Engelsgestalt in langem Gewande, die in der rechten Hand das Kreuz trägt, mit der linken die Wage hält, auf deren einer Schale die Seele der Verstorbenen als nackte betende Frauengestalt sitzt; auf die andere wirft der Teufel, der vor dem Bette der Toten hockt, ihre Kleider, so dass die Schale bis auf den Boden herabsinkt.

Wie aus der Gegenüberstellung von Stoff und Illustration ersichtlich wird, ist hier nicht die bildliche Wiedergabe irgend einer bestimmten Textstelle beabsichtigt. Während bei den meisten vorhergehenden mittelalterlichen Illustrationscyclen irgend eine Stelle des Textes für die Darstellung herausgegriffen wurde, so dass bestimmte Textworte, die vielfach auch zu dem Bilde gesetzt wurden, als genaue Erläuterung desselben dienen konnten, tritt uns hier eine eigene künstlerische Verwertung des Stoffes entgegen. Der Meister, der eine Illustration zu der ganzen Erzählung geben wollte, konnte für seine Darstellung nicht alle Einzelheiten der Handlung verwenden. Er griff die Hauptmomente heraus und vereinigte sie vermöge seiner künstlerischen Phantasie zu einem einheitlichen Bilde: Einerseits die Rittersfrau auf ihrem Totenbette, von dem Gemahl betrauert, andererseits den Trauminhalt des Einsiedlers oder mit anderen Worten das Schicksal der Seele der Verstorbenen. Die Figur des Einsiedlers findet sich auf dem Bilde überhaupt nicht. Er ist auch insofern überflüssig, als

es ja auf seine Person nicht so sehr ankommt als vielmehr auf den Inhalt des Traumes und das Geschick der Rittersfrau; denn sie wird in der Erzählung als Beispiel dafür angeführt, dass man sich auf Erden nicht eiteler Putzsucht hingeben solle, da man nicht wissen könne, was einem im Jenseits bevorsteht.

Wir sehen also, wie hier das Bild als selbständiges Kunstwerk, das durch eigene Gesetze bestimmt wird, sich in keiner Weise sklavisch an den Text anschliesst. Eine ähnliche Analyse liesse sich noch mit einer Reihe anderer Bilder vornehmen. Ueberall muss man die Frische der künstlerischen Erfindung bewundern. Um dies recht deutlich zu veranschaulichen, mag noch ein weiteres Beispiel folgen. Im Text lesen wir, dass eine edle Frau zwei Hündlein hatte, die ihr besonders lieb waren. Diesen liess sie eigene Schüsseln anfertigen und setzte ihnen darauf gutes Fleisch und Suppe vor. Als nun ein Waldbruder zu ihr kam, der ihr klar machte, dass es nicht recht wäre, die Hunde dick und fett zu ziehen, während die armen Leute hungerten, nahm sie dessen Verweis sehr übel auf. Bei ihrem Tode ereignete sich darauf ein grosses Wunder. Auf ihrem Bette erschienen zwei kleine schwarze Hunde, die ihr Hals und Brust leckten, so dass sie schwarz wurden wie Kohle. Die letztere Scene stellte der Meister dar, jedoch in freierer künstlerischer Ausgestaltung. Die Frau liegt auf ihrem in diagonaler Richtung in das Bild gestellten Bette, das mit seiner Bedachung, seinen Vorhängen, Kissen und Decken in ganz vorzüglicher Weise wiedergegeben ist. An Hals und Brust lecken die beiden Hündlein. Die drei übrigen Figuren auf dem Bilde sind vom Künstler erfunden. Am Fussende des Bettes ist ein Mann in die Kniee gesunken, der sein Haupt in die Decke vergräbt und den rechten Arm wehklagend erhoben hält. Auf der rechten Seite des Bettes steht eine Frau, die der Edelfrau eine brennende Kerze in die Hand drückt; ihre Linke hat sie aus Erstaunen über den Vorgang erhoben. Hinter ihr steht der Waldbruder, der in der Linken ein Crucifix hält, während er mit der Rechten auf seine Brust deutet, als wollte er sagen: Ich habe es vorher gewusst. Die Einführung des Waldbruders, der die Edelfrau gewarnt hatte, bei dieser Todesscene beruht wieder auf einer gänzlich freien Erfindung des Künstlers, der uns so in dem einen Schlussbilde auch alles Vorhergehende ver-

anschaulichen will. — Auch aus diesem Beispiel geht wohl zur Genüge hervor, dass zu einer solchen Art der Textillustration ein wahrhaft künstlerisches Denken erforderlich war.

Wie es dem Schöpfer dieser Bilder nicht an Phantasie mangelte, um das trockene didaktische Werk mit einer Reihe geistvoller Illustrationen auszustatten, so besass er auch die Fähigkeit, seinen Werken durch hohe zeichnerische Vorzüge jenen Reiz zu verleihen, den sie noch heute auf jedes kunstverständige Auge ausüben. Seine Technik hält sich von jedem Schematismus fern. Die Conturen sind scharf umrissen und je nach der beabsichtigten Wirkung stärker oder schwächer gegeben. Gerade dieses Moment verdient besondere Beachtung, da alle dem Baseler Lokalstil angehörigen Werke jede Unterscheidung stärkerer und feinerer Conturen vermissen lassen. Auch bei einem Werke wie Dürers Hieronymus ist die ganze Conturzeichnung in gleicher Stärke ausgeführt. Mit der Binnenzeichnung sind bei unserem Meister die Conturen stets so in Verbindung gesetzt, dass sie sich nirgends besonders stark hervordrängen. Die Schattenpartieen werden durch Lagen kurzer, meist gerader oder nur wenig gekrümmter Striche, je nach der Tiefe des Schattens von verschiedener Stärke, gekennzeichnet. Zur Hervorhebung der dunkelsten Partieen werden also Lagen von besonders starken Strichen in Anwendung gebracht. Eine bewusste Benutzung der Kreuzschraffierung findet nicht statt. So kommen sehr starke Contrastwirkungen zwischen Licht- und Schattenflächen nicht zu Stande. Auf eine besonders malerische Wirkung des Holzschnittes ist damit verzichtet. Trotzdem zeichnen sich viele Bilder durch einen schönen dunklen Ton aus. Die Technik der Zeichnung ist eigentlich keine speciell oder gar ausschliesslich holzschnittmässige. Es ist eine gewöhnliche, allerdings in hohem Grade vollkommene und routinierte Zeichnungstechnik, die keinerlei auf eine bestimmte Wirkung nach dem Schnitt berechnete Eigentümlichkeiten aufweist.

Das, wonach der Baseler Lokalstil vergeblich gerungen hatte, hier tritt es uns bereits in einer gewissen Vollendung entgegen: Dem Meister gelingt es, alles, was er zur Darstellung bringt, körperhaft und naturwahr zu gestalten. Für ihn giebt es keine Schwierigkeit, vor der er etwa zurückschreckte. An das Höchste

wagt er sich heran. So begegnen uns, wie schon Muther¹ hervorhebt, verschiedentlich Versuche, nackte menschliche Körper naturgetreu wiederzugeben und durchzumodellieren (fol. Diib, G III, L IV b). Beruhen diese Darstellungen auch nicht auf eingehenden Proportionsstudien, so tritt doch deutlich das Bestreben hervor, die Hauptformen in einer der Wirklichkeit entsprechenden Weise herauszuarbeiten. — Ein Mangel macht sich jedoch überall in der Zeichnung bemerkbar. Alle runden, geschwungenen Formen kommen bei unserem Künstler zu kurz. So ist es z. B. nicht zu leugnen, dass auf den meisten seiner Bilder die Gewänder vielfach einen blechartigen Eindruck machen, wofür der Grund eben darin zu suchen ist, dass alle Rundungen zu wenig zur Geltung kommen. Der Faltenwurf ist durchweg brüchig und knitterig. Eine gewisse Vorliebe für verzwickte Gewandmotive macht sich öfter bemerkbar. Im Uebrigen sind die Kostüme stets wirklichkeitsgetreu der Zeittracht gemäss wiedergegeben. Auf alle Details ist liebevolle Sorgfalt verwendet.

Die Figuren selbst zeigen im Grossen und Ganzen richtige Proportionen. Nur sind die Extremitäten meist zu dünn geraten, eine Eigentümlichkeit, die sich fast in der ganzen Schongauerschule findet, ebenso wie die vielfach überschlanke Bildung der Frauenleiber. Ein Streben nach Zierlichkeit und Anmut macht sich durchweg bemerkbar. Die Hände sind nicht nur klein, sondern auch meist graziös mit langen Fingern gebildet, die Handgelenke gewöhnlich unnatürlich schmal. Allen Figuren ist ein gewisser vornehmer Anstand eigen, ohne jede ungelenke Steifheit. Ihre Bewegungen sind lebhaft, ausdrucksvoll, jedoch niemals übertrieben.

Die Lebhaftigkeit der Gebärdensprache geht weit über alles von Schongauer Geleistete hinaus. Mit einer ganz ausserordentlichen Beweglichkeit agieren die Figuren in einer der jedesmaligen Situation angemessenen Weise. In den Gebärden finden die Affekte, die die Personen in dem bestimmten Augenblick beherrschen, sinngemässen Ausdruck. Doch weiss der Künstler auch den Gesichtern ein charakteristisches Mienenspiel zu verleihen. Wie gut

¹ B. J. I. S. 64.

sind ihm z. B. die schmerzverzerrten Züge der Frau gelungen, die sich mit abgehackten Beinen auf ihrem Lager windet (fol. F_{II}). Oder das Staunen, das sich in den Blicken der Zuschauer malt, die den Vorgang beobachten, wie man in dem aufgeschnittenen Leibe einer reichen Bürgersfrau auf ihrem Herzen eine Kröte findet (fol. J b). Gebärdensprache und Mienenspiel werden gleich wirkungsvoll verwendet.

Sind die erwähnten Vorzüge unseres Meisters zu jener Zeit keineswegs Gemeingut selbst der fortgeschritteneren deutschen Künstler gewesen, so erhebt ihn sein hervorragend feiner Sinn für harmonische Gruppierung weit über die meisten seiner Zeitgenossen. In der Anordnung der Figuren, auch da, wo eine grössere Anzahl von Personen auf einem Bilde vereinigt ist, wird stets die völlige Uebersichtlichkeit gewahrt. Niemals herrscht wirres Durcheinander. Sorgfältig werden die Massen gegen einander abgewogen. So sehen wir überall die Compositionen nach künstlerischen Gesichtspunkten angelegt. Wie geschickt ist z. B. der pyramidale Aufbau in der Darstellung von Susanna vor dem Richter (fol. H.v.b) durchgeführt.

Dabei kommt dem Meister ein feines Schönheitsgefühl zu Hilfe. Einzelne seiner Bilder zeichnen sich durch einen ausserordentlich wohlgefälligen Rythmus des Linienzuges aus: etwa die Darstellung von Simson und Delila (fol. G). Vom Schläfe übermannt ruht Simson, eine schöne bartlose Jünglingsgestalt, in einem Garten, mit dem Oberkörper auf dem Schoosse seines Weibes. Sein linkes Bein liegt glatt am Boden, während das rechte leicht gekrümmt ist. Auf den linken Arm, der in anmutiger Biegung die Erde berührt, stützt er sich. Mit wunderbarer Grazie liegt der schlanke Körper am Boden hingestreckt, dessen schwere schlaaffe Haltung dabei vorzüglich zum Ausdruck gebracht ist. Die etwas höher sitzende Delila ist eben im Begriff, dem Gemahl das Haupthaar abzuschneiden. In wirklich formvollendeter Weise sind die beiden Figuren mit feinem künstlerischem Geschmack in einander componiert, so dass ein ausserordentlich mannigfaltiges und höchst anmutiges Linienspiel zu Stande kommt.

Ebenso sind die Figuren zu ihrer Umgebung stets in das richtige proportionale Verhältnis gesetzt. Der Schauplatz ist jedesmal deutlich gekennzeichnet, sei es nun dass der betreffende

Vorgang sich im Freien oder in einem geschlossenen Raume abspielt. Meisterhaft ist die Wiedergabe von Innenräumen. Es sind völlig realistische Interieurs mit allen den Details, die in den dargestellten Raum gehören. Mit ungemeinem Verständnis für die Linienperspektive werden alle Räumlichkeiten, mögen es nun Kirchen, Hallen oder bürgerliche Gemächer sein, wiedergegeben. Wird ein Zimmer dargestellt, so schliesst die Decke oder wenigstens der Ansatz der Decke dasselbe gewöhnlich nach oben hin ab. An den Seiten wird es durch die Wände begrenzt, an denen sich Fenster, Thüren oder das so beliebte Waschgerät befinden. Auch der grosse Kachelofen fehlt nicht.¹ Jeder Raum hat die völlig angemessene Grösse, um allen darin befindlichen Personen genügenden Platz zu gewähren. Nirgends werden diese durch dessen Begrenzungen beengt oder wie in einem Kasten eingeschlossen. Nach oben wie nach den Seiten hin dehnt sich der Raum um die Figuren aus, so dass sie niemals an einer Wand zu kleben oder mit dem Kopfe die Decke zu erreichen scheinen.

So wird überall eine vollständige Tiefenwirkung erzielt. Ja der Künstler zeigt entschieden eine gewisse Vorliebe für complicierte architektonische Durchblicke. Wie gelingt es ihm z. B. die Seilerwerkstätte auf fol. F. zu veranschaulichen mit der Esse im Hintergrunde und dem seitlichen Ausblick auf das Lager der in einem Nebenraum schlafenden Frau. Aehnliches wird man anderswo unter den gleichzeitigen deutschen Holzschnitten vergeblich suchen, selbst wenn man die Hauptwerke der Buchillustration des 15. Jahrhunderts in anderen Städten mit in Betracht zieht.

Eine gleich realistische Wiedergabe wie die Innenräume erfährt auch die Landschaft, worauf weiter unten im Zusammenhange mit anderen Arbeiten des gleichen Künstlers eingegangen werden wird.

Dass die hochbedeutenden Illustrationen im Ritter von Turn alles von der Baseler Lokalkunst Geleistete weit hinter sich lassen, leuchtet wohl ein. Wohl finden sich aber in Baseler Drucken noch andere Holzschnitte, die die engsten Beziehungen zu ihnen aufweisen.

¹ fol. BIVb.

Schon Zarncke hatte in seiner Ausgabe von Sebastian Brants Narrenschiff¹ darauf aufmerksam gemacht, dass eine grosse Anzahl von Holzschnitten in diesem Werke, dessen erste Ausgabe i. J. 1494 bei Johann Bergmann von Olpe erschien, demselben Meister wie die Illustrationen zum Ritter von Turn ihre Entstehung verdankte. Auch Daniel Burckhardt weist wie bereits im ersten Abschnitte² angedeutet wurde, auf eine Verwandtschaft der Bilder im Ritter von Turn mit „einer Reihe“ von Narrenschiffillustrationen hin, die er ebenso wie jene Dürer zuschreibt. Welche Holzschnitte indessen dabei für ihn in Frage kommen, das hat er wohl in einer späteren Publikation eingehender auszuführen versprochen, bis jetzt dieses Versprechen jedoch noch nicht erfüllt. Und doch ist es für die Behandlung der ganzen Dürer-Frage von der grössten Wichtigkeit festzustellen, welche Narrenschiffbilder von dem Illustrator des Ritters von Turn gezeichnet sind.

Die Hand dieses Künstlers glaube ich in folgenden Illustrationen zu erkennen: fol. a_I (Titelbild), b_I—b_{IV} (Cap. 6—8), b_{VI}, (10), c_I—c_V (13—16), d_{III} (20), d_V (22), e_{III} (27), e_V (29), e_{VII}—e_{VIII} (31—32), f_{III}—h_{III} (34—48), h_{VI} (50), h_{VIII}—k_I (52—59), k_{III}—l_I (61—65), l_{VIII}—m_{VI} (68—73), n_{VIII} (79), o_{II}—o_{III} (81—82), o_{VII}—o_{VIII} (84—85), p_V—q_{VIII} (87—96), r_{VII}—t_{II} (100—107), t_{VII}—v_{III} (109—112).

Alle diese Bilder unterscheiden sich wesentlich von den übrigen Illustrationen des Narrenschiffes, die fast alle deutlich erkennbare Beziehungen zu dem Baseler Lokalstil aufweisen.³ Wir begegnen bei ihnen den charakteristischen Eigentümlichkeiten jenes Meisters wieder, die wir bei der Besprechung des Ritter von Turn zu schildern versuchten.

Noch in höherem Grade als dort macht sich jedoch hier der schon oben erwähnte Qualitätsunterschied, der von der Beteiligung mehrerer Formschneider von verschiedener Geschicklichkeit herührt, bemerkbar. Doch auch die Qualität der Zeichnungen ist sicherlich nicht überall die gleiche. Indessen darf man sich dadurch nicht verleiten lassen, etwa einige Holzschnitte dem Meister abzu-

¹ S. XXIX.

² S. 3.

³ Darüber Näheres in meiner demnächst erscheinenden Abhandlung über diesen Stil.

sprechen. Es bedarf ja keiner weiteren Erklärung, dass einem viel beschäftigten Illustrator, der gewiss nicht immer, wenn er zur Arbeit gezwungen war, die gleiche Lust und Liebe zum Schaffen gehabt hat, manche Werke weniger gut als andere gelungen sein werden. Begegnen uns doch auch unter den Arbeiten der grössten Künstler solche, die sie nicht auf der vollen Höhe ihres Könnens zeigen. So dürfen wir uns denn durch manche schwächere Leistungen, die uns unter den Holzschnitten des Narrenschiffes begegnen, in unserem Urteil nicht irreführen lassen. Lediglich auf den Stilcharakter kommt es an; und der ist bei den von mir angeführten Illustrationen stets der gleiche. Sie zeigen, im Ganzen betrachtet, so charakteristische Uebereinstimmungen, sowohl unter einander wie mit den Bildern im Ritter von Turn, und zwar im Gegensatz zu den übrigen Bildern des Narrenschiffes sowie zu dem gesamten Baseler Lokalstil, dass man nicht umhin kann, sie allesamt dem gleichen Meister zuzuschreiben.

Es lässt sich auch thatsächlich, wie ich glaube, unter ihnen keine weitere Scheidung vornehmen, auf Grund deren man irgend eine Gruppe abzusondern vermöchte, die so charakteristische Merkmale trüge, um sie mit Fug und Recht einem anderen, wenn auch derselben Richtung angehörenden Künstler zuzuteilen.

Ich kann daher Alfred Schmidt¹ nicht beistimmen, der eine Reihe von Holzschnitten, die seiner Ansicht nach an den „grämlichen Gesichtern mit geraden Nasen“ erkennbar wären, einem besonderen Künstler zuweisen will. Als charakteristische Beispiele dieser Gattung führt er die Illustrationen zu Cap. 72 und 87 an. Der gleiche Gesichtstypus wie auf dem Bilde zu Cap. 87 begegnet uns auch auf dem Holzschnitt zu Cap. 41, der doch offenbar in die Reihe der von mir zusammengestellten Illustrationen einer und derselben Hand gehört. Ja dieses Bild trägt sogar ein charakteristisches Merkmal, das es als Werk des Künstlers erscheinen lässt, dem A. Schmidt eine Anzahl anderer Bilder zuschreibt, und in dem er Albrecht Dürer zu erkennen glaubt. Die Glockenblumen-Pflanze mit den spitzen umgebogenen Blättern begegnet uns in völlig gleicher Wiedergabe auf dem Holzschnitt zu Cap. 39, den Schmidt als

¹ Repert. f. Kunstw. 1893 XVI S. 141.

Werk Dürers anführt, und ebenso auf dem zu Cap. 47, der, was die eigenartige Wiedergabe der Landschaft betrifft, sich ebenfalls den von Schmidt für Dürerisch gehaltenen Bildern anschliesst. Die Illustrationen zu Cap. 72 und 87 gehören also auch zu den von mir derselben Künstlerhand zugeschriebenen Werken. Technisch unterscheiden sie sich ebenfalls in nichts von diesen und den Bildern im Ritter von Turn. Ist auch die Landschaft hier nicht so reich ausgestattet wie auf anderen Holzschnitten des Meisters, so zeigt ihre Wiedergabe doch nichts der Art unseres Künstlers Widersprechendes. Der nur andeutungsweise behandelte Hintergrund, die charakteristische Hervorhebung einzelner Schattenflecke bei dem Vordergrunde entspricht ganz der Darstellungsweise unseres Illustrators.

Dürfen wir also die von mir angeführten Holzschnitte der gleichen Künstlerhand zuweisen, so wird es zunächst interessieren zu erfahren, wie sich unser Meister bei der Illustrierung eines Werkes verhält, das ganz andere Anforderungen an ihn stellte als der Ritter von Turn. War dort das alte Erziehungsbuch eines längst verstorbenen Verfassers mit Bildern auszustatten, so galt es im Narrenschiff das Werk eines bekannten zeitgenössischen Gelehrten und Dichters zu illustrieren, der noch dazu den grössten Wert auf die Illustrationen seines Gedichtes legte.

Man hat Sebastian Brant selbst in nahe Verbindung mit den Illustrationen seiner Werke bringen wollen.¹ Die Vorreden zum Narrenschiff, Methodius und Virgil (Strassburg Grüninger 1502) werden als Beweisstücke dafür angeführt, dass er, wenn auch nicht selbst für den Holzschnitt gezeichnet, so doch die hauptsächlichsten Anregungen für die Bilder gegeben habe. Für die Strassburger Illustrationen hat bereits Kristeller dieser Auffassung widersprochen.² Wir können nicht umhin zu der Frage Stellung zu nehmen, welches wohl die Beziehungen Brants zu den Holzschnitten des Narrenschiffes gewesen sein mögen, um zu ermitteln, ob unser Künstler wirklich ausschliesslich den Intentionen des Dichters gefolgt ist.

¹ Vgl. Fischer, Deutsches Kunstblatt 1851 S. 218. 227 ff. Zarncke, Narrenschiff S. XXIX. Ch. Schmidt, Revue d'Alsace III Colmar 1874 S. 378 ff. Histoire littéraire de l'Alsace I S. 223 ff. Muther, B. J. I S. 67.

² A. a. O. S. 32.

Die Stelle, welche in der Einleitung des Narrenschiffes auf das Verhältniß Brants zu den Illustrationen hindeutet, ist folgende:

Vil narren, doren kumen drin,
Der bildniss ich hab har gemacht.
Wer jeman, der die gschrift veracht
Oder villicht die nit künd lesen,
Der siecht im molen wol sin wesen
Und findet dar inn, wer er ist,
Wem er glich si, was im gebrist,
Den narren spiegel ich diss nenn,
In dem ein jeder narr sich kenn.

Sicher giebt doch diese Stelle allein noch nicht zu der Vermutung Anlass, dass Brant dem Künstler durch Skizzen an die Hand gegangen sei. Eine genaue Vorzeichnung Brants für jedes der Narrenschiff-Bilder scheint schon deshalb ausgeschlossen, da die nicht von unserem Meister herrührenden Illustrationen, für die man doch eine gleiche Beteiligung Brants annehmen müsste, was ihre künstlerische Erfindung und Composition betrifft, auf einer so viel niedrigeren Stufe stehen. „Der bildniss ich hab har gemacht“ kann ja auch sehr wohl die Bedeutung haben: — — habe ich machen lassen. Nur so viel scheint allerdings daraus hervorzugehen, dass Brant die Illustrationen, auf die er entschieden schon die ganze Anlage seines Werkes berechnet hatte, als einen wichtigen und notwendigen Bestandteil des Gedichtes ansah. Demgemäss dürfen wir wohl annehmen, dass sie unter seiner persönlichen Aufsicht und Oberleitung entstanden sein werden. Aber wie weit erstreckte sich die Mitwirkung des Dichters, wie viel Freiheit behielt der illustrierende Künstler? Wir werden darüber mehr Klarheit erlangen, wenn wir einmal das Verhältniß der Illustrationen zum Text genauer ins Auge fassen.

Die Anlage des Werkes ist so, dass jedes Kapitel mit einem drei- oder vierzeiligen Motto beginnt; es folgt der Holzschnitt, sodann die Ueberschrift und der Text des Abschnittes. Nun stellt es sich bei genauerer Untersuchung heraus, dass die Bilder meist bestimmte Zeilen des Kapitels illustrieren.¹ Vielfach

¹ Das hier Gesagte gilt natürlich für sämtliche Illustrationen des Narrenschiffes.

sind es eine oder auch mehrere Textstellen, die zugleich den Inhalt des Mottos bilden.¹ Bestimmte Zeilen des dem Holzschnitte folgenden Abschnittes, denen gewisse Mottozeilen entsprechen, sind also hier dem Bilde zu Grunde gelegt. Oefter sind auch die benutzten Zeilen des Abschnittes verschieden von den ebenfalls verwandten Mottozeilen, so dass beide neue Momente für die Illustration liefern.² Ferner bezieht sich diese entweder nur auf Stellen des Abschnittes³ oder nur auf das Motto;⁴ oder sie steht endlich in keinem direkten Zusammenhange mit bestimmten Stellen des Textes, sondern giebt eine neue Erfindung, die sich an den Gesamtinhalt des betreffenden Kapitels anlehnt.⁵ — Wir sehen also, irgend ein bestimmtes System ist bei der Illustrierung des Werkes nicht eingehalten.⁶

Dürfen wir nun irgend eine Beteiligung Brants bei den Illustrationen voraussetzen, so hat es wohl am meisten Wahrscheinlichkeit für sich anzunehmen, dass er vor Allem dem Illustrator die Stellen bestimmt haben wird, die den Bildern zu Grunde gelegt werden sollten; denn die Wahl des Vorwurfes wird er jenem wohl kaum überlassen haben, wenn er überhaupt darauf Gewicht legte, dass der „Narrenspiegel“, wie er die Gesamtheit der Illustrationen nennt, auch ganz nach seinem Sinne ausfiel. Wird er aber auch so weit gegangen sein, dem Künstler die gesamte Compo-

¹ Z. B. Cap. 7. 39, 44.

² z. B. Cap. 13, 14, 57.

³ z. B. Cap. 8 (Vers 4 u. 6), Cap. 51 (Vers 2—4), 85 (V. 45-48), 90 (V. 1-2 u. 12).

⁴ z. B. Cap. 5, 10, 32, 49.

⁵ z. B. Cap. 22, 40, 87.

⁶ In diesem Zusammenhange wäre noch eine von Ch. Schmidt (a. O.) und Muther (a. a. O.) vertretene Ansicht zu erwähnen. Sie meinen, einige Kapitel des Gedichtes seien vielleicht für schon fertige Bilder verfasst worden. Das lässt sich jedoch, wie ich glaube, nicht sicher genug beweisen. Massgebend erscheint für ihre Annahme die Stelle in Cap. 76, Vers 72: Dar umb so stot hie doctor Griff. Das bezieht sich offenbar auf den zugehörigen Holzschnitt, auf dem der Doctor dargestellt ist. Aber es beweist doch nicht, dass dieser dem Dichter bereits vorgelegen haben muss. Er, der die Angaben für die Illustrationen machte, konnte sehr wohl im Voraus wissen, dass sich Doctor Griff auf dem zugehörigen Bilde befinden würde und so die oben angeführten Worte schreiben. Im Uebrigen ist dies der einzige Fall, wo im Text in der Weise auf den Holzschnitt hingewiesen wird. Andere Gründe, die für die Schmidt-Muthersche Ansicht sprächen, lassen sich meines Wissens nicht anführen.

sition, Stellungen und Gebärden vorzuschreiben? Das können uns nur die Bilder selbst lehren.

Greifen wir einmal ein charakteristisches Beispiel heraus, wo sich die Illustration auf bestimmte von einander verschiedene Stellen des Mottos und Abschnittes bezieht, etwa den Holzschnitt zu Cap. 13. Verwandt ist für das Bild erstens das Motto:

An minem seil ich draffter jeich
Vil narren, affen, esel, geüch,
Die ich verfuer betrüg vnd leich.

Ferner folgende Stellen des Abschnittes:

- V. 1. Frow Venus mit dem ströwen ars
Bin nit die minnst im narren fars,
Ich züch zû mir der narren vil
Vnd mach ein gouch, vfs wem ich wil.
— — — — —
- V. 6. Wer hat gehört von Circes stall,
Calypso, der Syrenen joch,
Der gdenck, was gwaltes ich hab noch.
— — — — —
- V. 11. Wer ein mol wurt von mir verwunt,
Den macht kein krütter krafft gesund.
Dar vmb hab ich ein blinden sün,
— — — — —
- V. 15. Min sün ein kindt ist, nit ein man,
— — — — —
- V. 19. Min sün stat nackt vnd bloss all tag,
— — — — —
- V. 25. Cupido treit sin bogen bloss
Vff jeder sitt ein kocher gross.
— — — — —

Wie sind nun die verschiedenen Momente in dem Bilde verwertet? Frau Venus, ein gewaltiges Weib in langem, schleppendem Gewande mit wallendem Haar und zwei riesigen Flügeln, führt mit der rechten Hand drei Narren, Esel und Affe an Seilen. Der eine Narr ist durch seine Tonsur als Mönch gekennzeichnet. Staunend blickt er voll Bewunderung zu dem Weibe auf; den rechten Arm, an dem das Seil befestigt ist, hat er willenlos ausgestreckt. Man sieht es ihm an, dass er sich gern gefangen giebt. Ein anderer Narr, dessen Kopf hinter dem des Mönches hervor-

schaut, hält auf der Hand den im Motto erwähnten Gauch. Der dritte sitzt auf der rechten Seite, den linken Arm auf den Boden gestützt. Im Vordergrund zwischen ihm und Frau Venus steht Cupido mit verbundenen Augen; an seinem nackten Leibe hängt ein Köcher; eben ist er im Begriff einen Pfeil von dem Bogen abzuschossen. Dabei hat sich jedoch der Künstler nicht einmal ganz an die Vorlage gehalten; er gab dem Cupido keine Flügel¹ und nur einen Köcher,² gewiss aus künstlerischen Rücksichten. Unter dem linken Flügel der Venus lugt ein Gerippe hervor, auf das sie mit der Hand hinweist:

Wer ein mol wurt von mir verwunt,
Den macht kein krütter krafft gesunt.

Die Composition dieses Bildes ist vortrefflich. Durch ihre im Verhältnis zu den übrigen Figuren überlebensgrosse Gestalt mit den gewaltigen Schwingen nimmt Frau Venus, obwohl sie mehr im Hintergrunde steht, die beherrschende Stellung ein. Von gleicher Grösse ist der Tod, dessen Gestalt man jedoch nur zum Teil wahrnimmt. Die Gruppierung der verschiedenen Menschen- und Tiergestalten im Vordergrund ist vorzüglich gelungen und trägt zu dem wirkungsvollen Aufbau der Composition bei.

Ist es nun denkbar, dass ein solches Bild von irgend jemand erfunden und entworfen sein kann, dem nicht die Natur ein reiches künstlerisches Talent verlieh? Dass wir dies dem Dichter nicht zutrauen dürfen, geht auch, wie schon oben angedeutet, daraus hervor, dass unter den übrigen, nicht von unserem Meister herrührenden Illustrationen im Narrenschiff, keins sich durch eine irgendwie hervorragende künstlerische Erfindung auszeichnet.

Brant wird sich eben lediglich damit begnügt haben, dem Künstler über den zu illustrierenden Stoff seine Angaben zu machen. Dass er dabei auch einmal zur Feder gegriffen und seine Wünsche durch ein paar Striche erläutert hat, ist zwar nicht beweisbar, aber auch bei unserer Auffassung des Verhältnisses von Dichter und Künstler nicht ausgeschlossen. Die eigentliche künstlerische Erfindung blieb jedoch dem Illustrator überlassen. Fast

¹ V. 22 Darumb min sîn zwen flügel hat.

² Vgl. oben V. 26.

überall weisen die oft so köstlichen Einfälle unmittelbar auf ihre Entstehung in einem Künstlergeiste hin. Wir können uns heute, wo wir an gänzlich freies künstlerisches Schaffen gewöhnt sind, nur schwer eine Vorstellung von dem Verhältnis zwischen Dichter und Künstler machen; ich glaube jedoch, dass wir der Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir sagen, dass der eine den Vorwurf für die Illustration aus dem Text herausschälte, während der andere diesen Vorwurf künstlerisch ausgestaltete. In welcher Weise dies geschehen ist, haben wir nun genauer ins Auge zu fassen.

Fragen wir uns, wodurch es dem Illustrator gelingt, seine Bilder so abwechslungsreich zu gestalten, dass sie niemals ermüdend auf den Beschauer wirken, so spielt sicherlich das Kostüm dabei eine gewisse Rolle. Alle möglichen Trachten, die der Volkswitz für seine Lieblingsfigur, den Narren, ersonnen hatte,¹ sehen wir zur Anwendung gebracht. Ein wie grosser Fortschritt zeigt sich z. B. den Narrendarstellungen auf dem früher entstandenen Holzschnittblatt gegenüber, das Brant vielleicht als Anregung zu seinem Werke diente.² Dort sehen wir die Figur des Narren, der in den zu jedem Bilde gehörigen Versen als Repräsentant mannigfacher moralischer Gebrechen eingeführt wird, immer in gleicher Tracht, mit nur geringen Differenzen, lediglich in verschiedener Stellung wiederholt. Unser Künstler begnügte sich jedoch nicht mit der typischen Narrenfigur. In allerhand phantastischen Trachten führt er uns seine Narren vor. Gewiss hatte er Gelegenheit, solche Gestalten auch im Leben zu sehen und zu beobachten. Zur Fastnacht zogen ja Banden, als Narren vermommt, durch die Strassen. Welche Rollen die Narren in den Fastnachtsspielen einnahmen, lässt sich aus einigen Stücken der Kellerschen Sammlung³ ansehen. Sie verwalteten nicht nur häufig das Amt des Prologs oder Einschreis und des Epilogs oder Ausschreis,⁴ sondern traten

¹ Vgl. Weinhold, Ueb. d. Komische im altdeutsch. Schauspiel. Gothesches Jhrbch. f. Litt. Gesch. 1865 I. S. 39 ff.

² Zarncke, Zur Vorgeschichte des Narrenschiffes Leipzig T. O. Weigel 1868 u. 1871. Könnecke, Bilderatlas zur Gesch. der dtshn. Litt. Marburg 1895 S. 98.

³ Keller, Fastnachtspiele im XV. Jhrh. Bibl. des Litt. Ver. Stuttgart 1853.

⁴ Weinhold, a. a. O. S. 32.

auch in den Stücken als handelnde Personen auf und zwar als Standesnarren oder als Repräsentanten verschiedener Laster. So sagt in dem 116. Spiel bei Keller der vierte Narr:

Ich pin ein narr auss rechter warheit
Und trag auch an ein narrenclaid.

Und im 38. Spiel sagt der Einschreiber von den Personen des Stückes:

Darumb si tragent eselsoren,
Gauchesfedern und narrenkappen,
Als ir si all do um secht dappen.

Ich habe diese Beispiele angeführt, nicht als ob unser Künstler gerade diese Fastnachtspiele gesehen haben müsste, aber gewiss hatte auch er Gelegenheit Aehnliches zu beobachten und wird wohl manche Züge dem Fastnachtstreiben entlehnt haben.¹ Der zeitgenössische Beschauer begegnete gewiss mancher bekannten Figur, die seine Lachmuskeln reizte. So ist es sehr wahrscheinlich, dass sich in den Bildern mannigfache Anspielungen finden, die wir heute nicht mehr verstehen, die jedoch die Zeitgenossen höchlichst ergötzt haben mögen.

Doch auch für uns ist der in den Illustrationen liegende Humor nicht verloren. Welch' köstliche Wirkungen weiss der Künstler z. B. durch die an der Narrenkugel befindlichen Eselsohren zu erzielen, auf deren unendlich mannigfaltige, die verschiedensten Stimmungen und Eigenschaften der Personen zum Ausdruck bringende Verwendung bereits Zarncke aufmerksam macht.² Ich kann nicht umhin, seine treffende Charakteristik wörtlich anzuführen: „Einen ganz besonderen Humor hat der Künstler entwickelt in Behandlung der Eselsohren. Man sieht es, er lebte in einer Gegend, wo er viel Gelegenheit hatte, die Geberden und Bewegungen dieser langgeohrten Thiere zu beobachten, und er hat denselben alles Charakteristische abgelauscht. Ihre Darstellung

¹ z. B. die Scene, wie eine Frau Narren am Seil führt (im Narrenschiff mehrfach dargestellt), spielte in den Fastnachtsumzügen sicherlich eine bedeutende Rolle. Sie war wohl allenthalben beliebt. Keller Nr. 28 u. 39. Vgl. auch unten S. 33. „Am Narrenseil führen“ wurde ja sprüchwörtlich.

² Narrenschiff S. LI.

ist von erstaunlicher Wirkung. Hugo von Trimberg sagt im Renner 19058: Alle tyer ir oren regent Die leute ir gar selten wegent. Die theilnehmende Bewegung der Ohren ist es gerade, die dem Affect den Charakter eines thierischen, des Menschen unwürdigen Triebes verleiht. Nun besteht Brants didaktische Methode eben darin, dass er den getadelten Affect als einen niedrigen, undurchdachten, unwürdigen aufweist und so lächerlich macht. Also leistet die dargestellte Theilnahme der Ohrenbewegung an dem Affect gewissermassen nur dasselbe, was Brants Darstellung in Worten vollführt, sie vollzieht gewissermassen unmittelbar die satirische Kritik des dargestellten Charakters. Die Gesichter selbst sind keineswegs carrikiert, man glaubt sie alle bereits im Leben gesehen zu haben, sie haben durchaus Portraitähnlichkeit: da erblicken wir die Eselsohren, die zum Ausdruck des Gesichtes so harmonisch hantieren, wie der Narr sie senkt, hebt, spitzt oder schlaff herabfallen lässt, je nach dem ihn augenblicklich beherrschenden Affect, und unwillkürlich drängt sich uns die Einsicht auf, dass jene Züge in der That der Ausdruck eines Narren sind.“

Die Worte Zarnckes zeigen meiner Ansicht nach deutlich genug, was ein liebevolles Verständnis und Interesse noch heute aus den Bildern herauszulesen vermag. Seine Interpretation ist sicherlich geistvoll und, von unserem heutigen Standpunkt betrachtet, auch thatsächlich zutreffend. Nur darf man nicht etwa annehmen, dass der Künstler sich bewusst war, jene „satirische Kritik“ zu vollziehen. In durchaus naiver Weise, ohne jede Reflexion, hatte er durch jene tiermässig behandelten Eselsohren ein künstlerisches Motiv zur Anwendung gebracht, durch das er eine komische Wirkung zu erzielen dachte. Sie sind nicht blosse Bestandteile der Narrenkleidung, sondern mit den Figuren gleichsam verwachsen, für deren Affekte sie geradeso wie andere Körperteile Organe des Ausdrucks sind. Dadurch hat der Künstler eine Figur geschaffen, die eine Zwischenstufe zwischen Mensch und Tier darstellt, und diese Figur ist sein Narr.

Eine für die Zeitgenossen jedenfalls besonders komische Wirkung wusste er auch dadurch auszuüben, dass er die Eselsohren nicht nur bei Figuren, die schon durch ihre ganze Kleidung als Narren gekennzeichnet waren, anbrachte, sondern auch Personen, die im Uebrigen die Tracht ihres Standes und Gewerbes

trugen, mit ihnen sowie mit anderen Narrenattributen ausstattete. Wie drollig wirkt es z. B., wenn wir auf dem Bilde zu Cap. 82 bei der aufgeputzten Bauersfrau die Länge der Ohren mit der Höhe des Federkopfputzes wetteifern sehen. Oder wenn (Cap. 38) unter dem Talar des Arztes das Bein mit dem Narrenschuh hervorschaut und am Kopfe die Mütze von den beiden aufgerichteten Ohren überragt wird.

Diese Art satirischer Darstellung findet sich im Narrenschiff nicht zum ersten Mal. Sie war in der Kunst der früheren Zeit bereits gebräuchlich. Das zeigt uns ein anonymes Kupferstich, eingeklebt in dem Bande Cod. lat. 3941 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.¹ Auf demselben ist in der Mitte eine Frau auf einem Esel reitend dargestellt, die auf der linken Hand einen Vogel (Gauch) hält. Hinter sich führt sie vier Affen an einem Seile. Auf der rechten Seite des Bildes stehen vier Narren, die mit Fingern auf sie hinweisen; der eine von ihnen ist in Ritters- tracht dargestellt, mit einem Panzer und einem Horn auf dem Rücken; auf dem Kopfe trägt er die Narrenkappe mit den hier natürlich ganz starren und „ausdruckslosen“ Eselsohren. Das verschlungene Band auf dem oberen Teile des Stiches enthält die Worte: Eynen essel reyden ich wan ich weil — eyn gauch dat is myn federspil² — da myt fangen ich narren und affen vyl. — Auch hier sehen wir also, wie in dem Bilde eine „satirische Kritik“ vollzogen ist, indem ein als Ritter gekennzeichnete Mann mit Narrenattributen ausgestattet ist. Es ist wahrscheinlich, dass diese Darstellung ebenfalls dem Fastnachtstreiben entlehnt wurde. Die „Königin auf dem Esel“, die Narren einfängt, spielt auch im Fastnachtspiel (Keller Nr. 26) ihre Rolle. Dass die Wörter „Affen“ und „Narren“ identisch gebraucht wurden, ist bekannt (Keller II 742: Doch wer frauen wol dienen kan, Der tregt kein affencleit an). — Man verzeihe die Abschweifung, die vielleicht immerhin einiges kulturgeschichtliche Interesse bietet.³

¹ Vgl. Rep. f. K. X S. 127 (W. Schmidt), XIV S. 19 (Lehrs).

² In Cap. 8, Vers 4 des Narrenschiffes findet sich ebenfalls die Redewendung: So ist ein gouch sin fäderspil.

³ Hier sei auch noch bemerkt, dass in einem niederländischen Heilsspiegel bei der Scene, wie Daniel den Drachen erlegt, der Gott Baal mit Eselsohren, die an ihren Spitzen mit Schellen besetzt sind,

Waren die bisher besprochenen Momente, durch welche der Künstler seine Bilder abwechslungsreich zu gestalten und ihnen Humor zu verleihen wusste, mehr äusserlicher Natur, so giebt ihnen doch erst die feine Charakteristik der Figuren ihren Hauptwert. Die Caricatur ist durchaus keine blos typische, die lediglich nur darauf ausgeht, durch Hervorhebung äusserer Missgestaltung anzudeuten, wes Geistes Kind die dargestellte Person ist. Das sind nicht jene einförmig glotzügigen Narrentypen mit den platten Nasen, wie sie die bisherige Kunst so viel verwendet hatte. Vielfach begegnen wir durchaus individuellen Gesichtern. Je nach der Art der Thorheit, die an dem betreffenden Narren gezeisselt wird, sehen wir auch diesen charakterisiert. Eine groteske Komik zeichnet Gesichter und Bewegungen der Narrenfiguren aus. Mit einer wahren Virtuosität versteht es der Künstler, alle Gefühle und Stimmungen der Personen mit wenigen Strichen deutlich zu veranschaulichen. Dabei sind alle zu starken Uebertreibungen vermieden. Sämtliche Caricaturen halten sich in den Grenzen des Möglichen und sind immer lebenswahr.

Wie unmittelbar wirkt z. B. noch heute eine Scene wie das Mahl der Völler und Prasser (zu Cap. 16), ein Bild, das Zarncke, wiederum höchst geistvoll, in launiger Weise folgendermassen analysiert¹: „Es wird uns ein Gelage dargestellt. Der Wein hat bereits gewirkt. Während im Vordergrund der Tafel zwei Feinschmecker sich isoliert haben, deren einer begierig den ganzen Schinken zum Munde führt, der andere schmunzelnd und stillvergnügt den Wein über die Zunge gleiten lässt, sehen wir jenseits des Tisches mehrere Gruppen voll Leben und Zusammenhang. Links hat ein Projektenmacher zwei seiner Kameraden durch Auseinandersetzung seiner Pläne gelangweilt; sie haben ihn endlich satt bekommen und abgewiesen; er dreht sich von ihnen ab und declamiert jetzt in die Luft hinein die Fortsetzung seiner tief durchdachten Entwürfe. Die zwei, welche er bisher belästigte, sind derweilen auf andere Gedanken geraten; der eine, ein alter renommistischer Biersäufer ist soeben seinem Nachbarn, der augenscheinlich nicht

dargestellt ist. Ich sah das Blatt unter den anonymen Holzschnitten des Berliner Kupferstich-Kabinetts.

¹ Narrenschiff S. LI.

viel vertragen kann, ein ganzes Mass vorgekommen. Gebieterisch dringt er in ihn, ihm jetzt Bescheid zu thun, indem er drohend auf das eben von ihm geleerte Glas hinweist. Mit wahrer Herzensangst in den Mienen führt dieser das Glas an den Mund, indem er scheu nach dem Glase hinblickt, auf welches jener deutet. Rechts ist ein junger Neuling, der vielleicht zum ersten Mal einem Gelage beiwohnte, in schwärmerisches Entzücken geraten; er breitet die Arme aus, als wollte er die ganze Welt in Liebe umfassen. Dies rührt einen alten kahlköpfigen Sünder, und um ihm seine Theilnahme zu bezeugen, reicht er ihm ein gefülltes Glas zu, wahrscheinlich um mit ihm zu schmollieren. Bei dieser Bewegung aber drängt er gegen den feisten und wohlgenährten Mann, der, vielleicht der Schmied des Ortes, in der Mitte sitzt, und eben, weil ihm die Gläser nicht schnell genug schaffen, zur Kanne selber gegriffen hat. Unwillig und erstaunt sieht er dieselbe plötzlich von seinem weitgeöffneten Munde weggedrängt. Ganz im Hintergrunde sehen wir einen, der mürrisch und verdrossen das ganze Treiben betrachtet, eine ja bei so manchem Menschen in der Trunkenheit sich einstellende Stimmung. — Man sehe, wie mit wenigen Strichen die Charaktere auf das Treffendste dargestellt sind, man beachte auch hier die unvergleichliche Abwechslung in Haltung und Stellung der Eselsohren, die jedesmal schlagend dem Charakter des Menschen und seiner augenblicklichen Stimmung angepasst sind, und man wird zugeben, dass nur ein Meister ersten Ranges solche Zeichnungen liefern konnte.“ — Vergleichen wir das von Zarncke geschilderte Bild mit dem zugehörigen Text, so wird uns klar, wie viel mehr Humor der Künstler in seine Darstellung zu legen wusste als der Dichter.¹ Denen, welche Brant für die Erfindung der Illustrationen verantwortlich machen wollen, muss dieser Umstand natürlich, wie Charles Schmidt² bemerkt, als ein „seltsames Phänomen“ erscheinen.

Ein toller Uebermut spricht sich in den meisten Bildern aus,

¹ Dieses Bild scheint Brant angeregt zu haben, in die zweite Ausgabe des Narrenschiffes 1495 ein in der ersten noch nicht befindliches Kapitel Von disches unzucht aufzunehmen, zu dem das gleiche Bild verwandt wird.

² Hist. litt. I S. 329.

der von dem trockenen Tone des Gedichtes erheblich absticht. Da, wo der Künstler nicht zu eng an den Text gebunden war, ist er reich an launigen Einfällen. Gleich das Titelbild vereinigt geistvolle Erfindung mit flottester Ausführung: der reitende Narr mit den grossen Sporen und der langen Peitsche, der sich nach seinen Genossen auf dem Wagen umschaut, der mit einem grossen Spiess bewaffnete, der den Wagen zu Fuss geleitet, das mühsam dahintrabende Rösslein; und darunter dann die ausgelassene Fröhlichkeit in den Schiffen, das alles ist mit einer wahren Meisterschaft vor Augen geführt.

Man könnte ja noch an einer Reihe von Beispielen die Gestaltungskraft unseres Illustrators veranschaulichen; ich glaube jedoch, dass das darüber Gesagte genügen wird. Nur auf ein Moment will ich noch hinweisen, durch das der Meister bedeutende künstlerische Wirkungen zu erzielen weiss: die Gegenüberstellung von Weisen und Narren. Wie fein ist z. B. auf dem Bilde zu Cap. 96 der Gegensatz zwischen dem weisen Manne in seiner vornehmen Haltung zu der ungelenken Narrenfigur, die sich mit täppischer Geberde den Kopf kratzt, herausgearbeitet. Oder wie treffend ist das verschiedene Benehmen der Verständigen und der Thoren bei der Predigt der Weisheit (zu Cap. 22 u. 112) gekennzeichnet. Eine der genialsten Leistungen mit einer Gegenüberstellung von Weisen und Narren, eine geradezu glänzende künstlerische Erfindung tritt uns auf dem Bilde mit der Erscheinung des Endchristes (Cap. 103) entgegen. Wie viele Züge, von denen sich im Texte keine Spur findet, sind nicht in der Illustration dazugekommen: das Schifflein der ruhig und gemessen dahinfahrenden Weisen, das St. Peter mit seinem Schlüssel ans Land zieht; im Hintergrunde die wilde Hast der Narren, von denen jeder noch etwas von dem umgestürzten Schiffe, das ein Mann von einem Kahn aus vollends zerhackt, zu erhaschen sucht; darüber der auf dem Schiffe sitzende Endchrist, dem der Teufel mit einem Blasebalg ins Ohr bläst, während er in der Rechten einen Beutel, mit der Linken die Geissel hält, das Alles ist mit einer Wucht zur Darstellung gebracht, wie wir Aehnliches vor Dürers Apocalypse in der deutschen Kunst kaum wieder finden.

Was endlich die Staffage betrifft, so treffen wir auch im Narrenschiff dieselbe sorgfältige und liebevolle Wiedergabe von

Landschaft und Innenräumen wie im Ritter von Turn. Jeder Vorgang spielt sich an einem bestimmten, deutlich charakterisierten Orte ab, sei es im Freien oder im Inneren eines Hauses. Wohin die Scene verlegt wird, bleibt meist der künstlerischen Erfindung überlassen; das Gedicht bietet nur selten dafür einen Anhalt. Ueber die Art der Wiedergabe von Innenräumen wurde ja bereits bei der Behandlung des Ritters von Turn gesprochen.¹ Neues wäre nicht hinzuzufügen. Wenden wir uns daher nunmehr einer Betrachtung der Landschaft zu, die gerade im Narrenschiff eine hohe Beachtung verdient.

Wo landschaftliche Scenerieen wiedergegeben sind, bemerken wir zunächst eine deutliche Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund. Die Gegenstände am Horizont sind ungefähr im richtigen Verhältnis kleiner und feiner gezeichnet als die des Vordergrundes und — das namentlich ist das Massgebende — auf den Eindruck berechnet, den sie, aus der Ferne betrachtet, machen. Details treten an ihnen nicht, wie es bisher meist in der Kunst üblich war, in unverhältnismässiger Grösse hervor. Der Meister giebt die Natur so, wie sie ihm wirklich erscheint. So gelingt es ihm, die verschiedensten Formen der Landschaft in charakteristischer Weise zur Anschauung zu bringen. Am häufigsten begegnen uns hügelige Gegenden, wie sie die deutschen Mittelgebirge zeigen (R. v. T. fol. M^{III}, Narr. fol. f^v b Cap. 36, g^v b C. 43, iv¹ b C. 57, k¹ b C. 59, k^v b C. 63, l^v III b C. 68, die beiden letzteren mit Aussicht auf einen See). Ferner erblicken wir eine köstliche Dorfsclenerie (Narr. fol. c^{III} b C. 14), an ein Gehölz anstossendes Ackerland (Narr. fol. o^v II b C. 84), eine hochbewachsene Waldlichtung, ein Lieblingsaufenthalt des Vogelwilds (Narr. fol. g¹ b C. 39), ein zerklüftetes Flussthal (R. v. T. fol. H), zerrissenes Bergland mit bizarren Fels- und Baumformen (Narr. fol. r^v II C. 100), Wasser mit dem Land im Hintergrunde, am Ufer Häuser, die sich im Wasser widerspiegeln (Narr. fol. h^{III} b Cap. 48, s^{III} Cap. 103). — Das alles sind Beweise dafür, dass unser Meister mit offenem Auge die Natur betrachtete. Er empfand den poetischen Reiz der Landschaft und wusste dem Ausdruck zu verleihen. Man betrachte nur das zweite Bild im Ritter von Turn mit der

¹ S. 22.

reizenden Frühlingsstimmung: kleine Vögel, in liebenswürdigster Weise völlig naturwahr wiedergegeben, sitzen auf den Zweigen eines noch nicht gänzlich belaubten Baumes. Wo hat der deutsche Holzschnitt in jener Zeit Aehnliches aufzuweisen?

Zielt also das Streben des Meisters auf eine ganz realistische Wiedergabe der Landschaft hin, so sind die künstlerischen Mittel, die ihm zu Gebote stehen, dafür doch noch nicht völlig ausreichend. Vor Allem gelingt es ihm nicht immer, Vorder- und Hintergrund in geeigneter Weise durch einen Mittelgrund zu verbinden. Oft behält er die von Schongauer stets angewandte Art, den Vordergrund durch einen flachen Hügelzug abzuschliessen bei. Doch ist er auch in einigen seiner Bilder im Stande, einen völlig freien Blick auf den Hintergrund zu gewähren, ohne jenes bequeme Mittel, diesen teilweise oder ganz zu verdecken, zur Anwendung zu bringen. Die Behandlung des Vordergrundes ist meist ziemlich dürftig. Vielfach sind nur die Licht- und Schattenunterschiede durch Anwendung von Schraffierungslagen angedeutet. Einige Steine, allenfalls Grasbüschel oder eine einzelne Pflanze genügen zur Charakterisierung des Vordergrundes. Alle diese Dinge machen sich jedoch nicht im geringsten durch eine unverhältnismässige Grösse bemerkbar. Bei unserem Meister ordnet sich jegliche Staffage dem Figürlichen unter. Er findet auch keinen Gefallen daran, das, was er in der Natur sieht, mit einer besonderen Regelmässigkeit zur Darstellung zu bringen. Gerade die unregelmässigen Formen, krumme Baumstämme mit Auswüchsen, knorrige Sträucher, verwachsenes Gestrüpp ziehen ihn an. Von irgend einer Stilisierung landschaftlichen Details ist nicht die Rede. Jene regelmässigen, treppenartig abgestuften Felsbildungen, die in der ganzen vorherigen Kunst eine so grosse Rolle spielten, begegnen uns auf seinen Werken überhaupt nicht mehr. Mit der früheren Art landschaftlicher Darstellung ist also gänzlich gebrochen. Alle überlieferten schematischen und conventionellen Formen sehen wir über Bord geworfen. Als bewusster Realist ist der Meister bestrebt, wirkliche Ausschnitte aus der Landschaft zu geben, von einem bestimmten Punkte aus gesehen.

Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, zu zeigen, dass die Illustrationen im Narrenschiff und im Ritter von Turn ein

Künstler geschaffen hat, der an Talent die meisten zeitgenössischen Illustratoren überragt. So weit stimme ich also mit Daniel Burckhardt überein; denn auch er glaubt an die Ausführung der in beiden Werken stilverwandten Bilder durch einen Meister. Nun ist aber dieser für ihn Albrecht Dürer. Ihm schreibt er auch noch andere Illustrationen zu und behauptet, dass sich nach dem Jahre 1494 in Baseler Drucken keine Holzschnitte mehr finden lassen, die den Stil der Narrenschiffbilder zeigen. Gerade darauf legt er ein Hauptgewicht für seine Annahme, in dem Schöpfer jener Werke Dürer sehen zu dürfen, dass mit dem Jahre 1494, über das hinaus der Künstler ja unmöglich in Basel weilen konnte, jene ganze Stilrichtung aus der Baseler Buchillustration verschwindet. Es wird also darauf ankommen, festzustellen, ob sich noch weitere Werke des Narrenschiff-Illustrators nachweisen lassen, und bis zu welchem Zeitpunkt sich solche etwa erstrecken.

In den o. O. u. J. bei Bergmann von Olpe erschienenen Heiligengedichten Brants¹ finden sich sechs Holzschnitte mit Darstellungen von Heiligen und Szenen aus der Bibel, deren Stil völlig der gleiche ist wie bei den Illustrationen im Narrenschiff und im Ritter von Turn: Madonna mit dem Kinde, Verkündigung, Anbetung des Kindes, Messe Gregors, hl. Sebastian und hl. Onophrius. Die beiden zuerst erwähnten begegnen uns auch in einem Wimphelingschen Werke vom Jahre 1494.² Vortrefflich sind überall die Szenen in den kleinen Raum hineicomponiert. Unzweifelhaft rühren auch diese Bildchen von der Hand des Narrenschiff-Illustrators her, der in einzelnen Darstellungen wie der Madonna mit dem Kinde und der Verkündigung seine ganze eigenartige Liebenswürdigkeit entfaltet. Die Gestalt des hl. Sebastian, die von Burckhardt in seinem Buche als Werk Dürers publiciert wurde,³ zeigt

¹ In laudem gloriose virginis Marie multorumque sanctorum varii generis earmina Hain 3733.

² De conceptu et triplici Mariae virginis gloriosissimae candore Hain 16171.

³ A. a. O. S. 29. An anderer Stelle (Kunstchronik 1893 Nr. 11) behauptet B., der Sebastian sei schon in einem Furterschen Drucke verwandt worden, «der älter als das Brantsche Werk zu sein scheint». Das ist nicht der Fall. Die bei Furter erschienenen kleinen Traktate des Bonaventura, in denen er sich wiederfindet, sind erst in den Jahren

dieselbe Art den nackten Körper zu modellieren wie auf dem Bilde mit dem Sündenfall im Ritter von Turn. Die Wiedergabe des Heiligen selbst erinnert so sehr an Schongauers Stich Bartsch 60, dass sie wohl als freie Copie desselben bezeichnet werden darf.

Einen Holzschnitt mit einer Darstellung der hl. Catharina, den Burckhardt ebenfalls als Werk Dürers publiciert hat,¹ enthält ein i. J. 1496 erschienenes Lochersches Gedicht an diese Heilige.² Auch hier stimme ich mit Burckhardt darin überein, dass das Bild, welches dasselbe Format wie die eben erwähnten Holzschnitte hat, von dem gleichen Meister herrührt. Aus demselben Jahre kann ich ferner noch ein weiteres Werk, ebenfalls von gleichem Format, anführen, das auch aufs deutlichste die Hand jenes Künstlers erkennen lässt: den kleinen Hieronymus in Lochers Theologica emphasis.³ Beide Werke zeigen die gleiche Eigentümlichkeit des Schnittes, durch den sie sich von dem Cyclus der Bilder zu den Brantschen Gedichten unterscheiden, während die Technik der Zeichnung völlig die gleiche ist.

Burckhardt, der die Catharina als Werk Dürers bestimmt und infolgedessen ihre Entstehungszeit nicht in das Druckjahr 1496 setzen kann, in dem ein Aufenthalt Dürers in Basel gar nicht möglich ist, muss nun irgend ein Mittel suchen, um den Holzschnitt zurückzudatieren. Er behauptet daher, sie sei „jedenfalls schon zu Beginn des Jahres 1494 auf den Stock gezeichnet worden; denn die Heiligenbilder dieser Folge kämen bereits in dem Drucke Brants In laudem etc. vor.“ Irgend einen triftigen Grund für eine solche Annahme giebt es thatsächlich nicht. Einmal ist es gar nicht sicher, dass der von Burckhardt angeführte undatierte Druck Brants zu Beginn des Jahres 1494 entstanden ist. Ferner, was soll man denn unter jener Folge verstehen, zu der die heil. Catharina auch gehört? Muss denn ein Künstler, selbst angenommen, er habe i. J. 1494 eine Reihe von Heiligen-

1506 u. 1507 gedruckt, wie bereits in Wellers Repertorium Nr. 352 bemerkt ist. Der Holzstock ging mit einem anderen desselben Meisters aus der Bergmannschen Officin in Furterschen Besitz über. Vgl. unten S. 56.

¹ Kunstchronik 1893 Nr. 11.

² Hain 10157.

³ Hain 10154.

bildern, alle von gleichem Format, geschaffen, nun alle ähnlichen Darstellungen, die dasselbe Format zeigen, in dem nämlichen Jahre gefertigt haben? Dann müsste man den Hieronymus-Holzschnitt in dem anderen Locherschen Werk ebenfalls in das Jahr 1494 setzen und noch andere Werk unseres Meisters von gleichem Format, die ich weiter unten nachweisen werde. Gerade bei dem Catharinenbildchen sind wir nun ziemlich sicher, dass es kaum vor dem Jahre 1496 gefertigt sein wird. Man wird sich doch erst dann zu der Annahme entschliessen, dass eine Illustration bedeutend früher als der Druck, in dem sie sich zum ersten Male findet, entstanden ist, wenn man den sicheren Nachweis zu führen vermag, dass sie für das betreffende Buch nicht geschaffen sein kann. Da nun, wie wir sahen, gar kein Grund vorliegt, die kleinen Holzschnitte gleichen Formates in dieselbe Zeit zu setzen, im Gegenteil sogar die beiden Illustrationen in Drucken des Jahres 1496 eine andere, unter sich übereinstimmende Schnitttechnik zeigen, da ferner die editio princeps des Catharinengedichtes nach dem Berichte aller Biographen Lochers¹ i. J. 1496 bei Bergmann von Olpe erschien, so haben wir keine Ursache daran zu zweifeln, dass der dazugehörige Holzschnitt zu derselben Zeit wie der Druck des Gedichtes entstanden ist, zumal er sich weder vorher noch nachher in anderen Bergmannschen Ausgaben wiederfindet. — Ebenso wie die Catharina wurde für das andere Lochersche Werk der Hieronymus geschaffen, der in jenem Panegyricus auf die Kirchenväter in gleicher Weise an seinem Platz ist.

Wie schon oben erwähnt, finden sich auch in einem noch später datierten Bergmannschen Druck einige Holzschnitte desselben Formates, die sicherlich von dem gleichen Meister herühren. Es sind drei Illustrationen in einem Diurnale vom Jahre 1499.² Die Anbetung der Könige zeigt fast dieselbe Scenerie wie die Geburt in den Brantschen Gedichten. Ein gewisser Fortschritt jenem Bilde gegenüber ist jedoch nicht

¹ Vgl. Hehle, d. schwäb. Humanist Jacob Locher Philomusus (1471—1528) e. kultur- u. litterarhistor. Skizze, Progr. des Kgl. Gymnas. i. Ehingen, 1873. S. 17. Erhard, Gesch. des Wiederaufblühens d. wissenschaftl. Bildung 1827—1832 III S. 186. Zapf, Jac. Locher gen. Philomusus in biogr. u. litterar. Hinsicht. Nürnberg 1802 S. 64.

² Karlsruhe, Hofbibl. Bisher gänzlich unbekannt und nirgends erwähnt.

zu verkennen. Licht- und Schattencontraste sind wirksamer hervorgehoben. Von ungemeiner Grazie ist die Haltung der Maria. Das demutsvolle Neigen des Kopfes im Verein mit weiblicher Holdseligkeit konnte in so kleinen Verhältnissen kaum besser wiedergegeben werden. Die Composition ist trotz der für den kleinen Raum verhältnismässig zahlreichen Personen klar und übersichtlich und macht einen äusserst harmonischen Eindruck. Auf dem Bilde mit dem Gebete Davids begegnet uns wieder ein perspektivisches Kunststück. Auf der linken Seite sieht man durch eine Thüröffnung in einem Gemach den kranken Sohn des Königs ruhen. In dem letzten Bilde, der Begegnung der drei Lebendigen und der drei Toten ist das Staunen des vorersten Reiters auf dem sich aufbäumenden Rosse vor den Gerippen vorzüglich zum Ausdruck gebracht. Wir bemerken einen in gleicher Weise schraffierten Hintergrund, von dem sich die Figuren abheben, wie bei der Schlachtscene im Ritter von Turn, wo das abgeschlagene Haupt eines Ritters einem Priester beichtet.

Nach dem Jahre 1499 sind mir Werke unseres Meisters in Baseler Drucken nicht mehr begegnet. Ich habe jedoch vorgegriffen, um die kleinen Illustrationen gleichen Formates im Zusammenhange zu besprechen. Noch andere Arbeiten des Künstlers sind zu erwähnen. Von den nach der editio princeps erschienenen Ausgaben des Narrenschiffes enthält die vom Jahre 1495, welche Brant mit einigen Zusätzen versah, drei neue Holzschnitte,¹ in denen wir auf den ersten Blick seine Hand wiedererkennen. Auch den in der von Locher bearbeiteten lateinischen Ausgabe vom Jahre 1497 neu hinzugekommenen Holzschnitt fol. m^{III} dürfen wir ihm mit Sicherheit zuschreiben. Diese vier Bilder sind völlig in dem Stil der Illustrationen der ersten Ausgabe gehalten.

Endlich lässt sich noch eins der bedeutendsten Werke des Meisters seit dem Jahre 1498 nachweisen. Sebastian Brants *Varia carmina*² tragen auf dem Titelblatte einen Holzschnitt, der augenscheinlich den Poeten selbst darstellt. Wir haben jedoch hier nicht ein Bildnis des Dichters vor uns, wie man es etwa heutzutage

¹ fol. m^{VI}, o^V, q^{VI}.

² Hain 3731.

tage vor eine Ausgabe der gesammelten Werke eines Schriftstellers setzen würde. Es ist nicht der einzige Zweck der Illustration, uns das Bild des Verfassers vor Augen zu führen. Dieser ist gleichsam als Donator seiner Werke aufgefasst, die er in den darunterstehenden Versen der Jungfrau Maria widmete. Dass sicherlich eine gewisse Portraitähnlichkeit vorhanden war, dafür sprechen die charakteristischen Züge des Gesichtes. Es war ein echt humanistischer Gedanke, ein porträtähnliches Bildnis Brants vor die *Varia carmina* zu setzen. Allerdings war der Gedanke nicht ganz neu. Bereits Jacob Locher war auf dem Titelbilde seiner i. J. 1497 erschienenen *Tragoedia de Thurcis et Soldano*, den Dichterkranz auf dem Haupte, abgebildet worden.¹ Von einer grossen Portraitähnlichkeit kann jedoch bei diesem sehr wenig charakteristischen Kopfe kaum die Rede sein.

Wie anders die Auffassung unseres Künstlers! In würdiger Gemessenheit hat der Meister den gelehrten Dichter in seinem langen pelzverbrämten Mantel dargestellt. Auf eine möglichst ruhige Wirkung ist die für die Behandlung des Gewandes angewandte Technik berechnet. Vortrefflich ist die Verschiedenheit der Stoffe, des Kragens und des übrigen Mantels gekennzeichnet. Würdiger Ernst, ja auch ein Zug von Begeisterung prägt sich in dem ausdrucksvollen Profil mit dem erhobenen Blick aus.

Dass auch dieser Holzschnitt erst für die Ausgabe der *Varia carmina*, in der er sich zuerst findet, angefertigt wurde, unterliegt wohl keinem Zweifel. Er begegnet uns vor 1498 in keinem anderen Drucke, während er noch in demselben Jahre und später auch in kleineren Schriften Brants auftritt. Es ist ja auch ganz erklärlich, dass man ein Portrait des Dichters in der Stellung und Haltung, wie wir es hier vor uns sehen, erst für die Ausgabe seiner gesammelten Gedichte herstellen liess. Das war kein Bild, wie es für jede beliebige kleinere Schrift geschaffen werden konnte. Sobald der Holzstock einmal vorhanden war, wurde er dann auch anderweitig gebraucht.

Ausser den bisher angeführten Werken sind mir andere Illustrationen in Baseler Drucken nicht begegnet, die ihnen stilverwandt wären.

¹ Abbildg. Könnecke Bilderatlas S. 118.

Welches Resultat ergibt sich nun aus den vorhergehenden Untersuchungen? Wir gingen von den Illustrationen des Ritter von Turn aus, welche, wie wir erkannten, ihre Entstehung einem Meister von entschieden künstlerischer Eigenart verdanken. Die Kunstweise dieses Meisters trägt ein so charakteristisches Gepräge, dass wir ihm auf Grund von stilistischen Uebereinstimmungen noch weitere Werke in Baseler Drucken zuzuschreiben vermögen: die grösste Anzahl der Illustrationen im Narrenschiff 1494, sechs kleine Bilder in den Heiligengedichten Brants, von denen zwei sich in einem Wimphelingschen Buche des Jahres 1494 wiederfinden, drei neue Holzschnitte zur Narrenschiff-Ausgabe des Jahres 1495, die Catharina und den Hieronymus in Locherschen Werken des Jahres 1496, eine neue Illustration im „lateinischen Narrenschiff“ vom Jahre 1497, das Bildnis Brants 1498, endlich die drei kleinen Darstellungen im Diurnale aus dem Jahre 1499. Sind meine Bestimmungen richtig, so wäre also damit die Burckhardtsche Behauptung widerlegt, dass sich nach dem Jahre 1494 in Baseler Drucken keine Holzschnitte mehr finden, die den Stil des Illustrators des Ritter von Turn erkennen lassen.

Wie ein Ueberblick über die Drucke, in denen Illustrationen dieses Meisters vorkommen, zeigt, begegnen uns solche mit einer Ausnahme lediglich in der Officin des Bergmann von Olpe. Die Illustrationen im Ritter von Turn sind die einzigen, die er für eine andere als die Bergmannsche Officin anfertigte. Sonderbarer Weise stehen nun unter der Schlusschrift dieses Buches, in der sich Furter als Drucker nennt, auf einer Holzschnittleiste in Form eines Bandes der Wahlspruch Bergmanns: Nüt on ursach, darunter gedruckt die Anfangsbuchstaben seines Namens: J. B.¹ Sollte damit nur ausgedrückt werden, dass Bergmann den Druck mit Geld unterstützte, so hätte es genügt, wie gewöhnlich in solchen Fällen, dies in der Unterschrift des Druckers durch Einfügung von impensis etc. zu bemerken. Hier aber steht recht in die Augen fallend am Schlusse des ganzen Werkes Bergmanns Name und

¹ S. Stockmeyer u. Reber, Beiträge zur Baseler Buchdruckergesch. S. 79. Zarncke, Narrenschiff S. XI III, reproducirt bei Könnecke, Bilderatlas S. 115.

Wahlspruch. Dass dieser am Anfange seiner Druckerthätigkeit zu Michael Furter auch sonst noch in Beziehungen gestanden haben muss, geht daraus hervor, dass der einzige von ihm herrührende Druck, der mir vor dem Jahre 1494 begegnet ist, das Einblatt mit dem Gedichte Brants über den Meteorfall 1492¹, mit Furterschen Typen gedruckt ist. Nun kann ich mir nicht recht vorstellen, was Bergmann, den litterarisch gebildeten Mann, der fast nur zeitgenössische humanistische Werke verlegte, bewogen haben sollte, sich für die Herausgabe eines Buches wie des Ritter von Turn zu interessieren, falls er nicht einen ganz besonderen Grund dazu hatte. Wäre da nicht die Möglichkeit zu erwägen, dass er in irgend einem Verhältnisse zu den Illustrationen des Werkes stand, die jener Künstler anfertigte, der sonst ausschliesslich für ihn thätig war? Dem wurde dann durch die Holzschnittleiste mit dem Wahlspruch Bergmanns Ausdruck gegeben, die der Illustrator vielleicht dem Drucker des Buches mit einsandte. So viel steht jedenfalls fest, dass Bergmann von Olpe zu allen Drucken, in denen sich Arbeiten unseres Künstlers finden, in Beziehung gestanden hat. Daher mag es gestattet sein, diesen von nun an als Meister der Bergmannschen Officin zu bezeichnen.

¹ Basel, Un.-Bibl.

III.

Nachdem wir die Baseler Illustrationen des 15. Jahrhunderts, die eine lokale Schultradition erkennen liessen, betrachtet haben; nachdem wir ferner unabhängig von dieser Entwicklung eine Gruppe von Holzschnitten aus den Jahren 1493 bis 1499 haben nachweisen können, deren gemeinsamer Stilcharakter mit aller Entschiedenheit auf eine originelle Künstlerpersönlichkeit hinzuweisen schien, und unter diesen Arbeiten auch einer Reihe der von Burckhardt Dürer zugeschriebenen Werke begegnet sind, erübrigt es zu untersuchen, welche Stellung denn die nach Burckhardts Ansicht von Dürer herrührenden Terenz-Zeichnungen, von denen er ausgegangen war, innerhalb der Baseler Buchillustration einnehmen.

Unbestreitbar ist dessen Annahme, dass die von ihm publicierten Zeichnungen zu Terenz mit den Holzschnitten im Ritter von Turn und im Narrenschiff stilistisch aufs engste zusammenhängen. Sie lassen uns alle dieselben Eigenschaften erkennen, die uns in den Werken des Illustrators der Bergmannschen Officin entgegengetreten sind. Auf Einzelheiten braucht nicht mehr hingewiesen zu werden, da alles irgendwie Bemerkenswerte über die Kunstweise dieses Meisters bei Besprechung seiner anderen Werke bereits hervorgehoben wurde, während sich Neues bei den Terenz-Zeichnungen nicht bemerkbar macht. Auch sie dürfen wir als Werke jenes Künstlers ansehen.

Nun sind aber die von Burckhardt publicierten und Dürer zugeschriebenen Holzstöcke nicht die einzigen, die für die Terenz-Ausgabe gefertigt wurden. Auch für die Comödien Phormio, Adelphi, Hecyra und Heauton timorumenos findet sich eine Anzahl von Illustrationen. Diese werden von Burckhardt gänzlich übergangen, obwohl sie doch mit den nach seiner Ansicht von Dürer gefertigten die allergrösste Verwandtschaft zeigen. Nur einmal erwähnt er, dass die Illustrationen zu Phormio mit Ausnahme der Zeichnung zu Akt I Sc. 1 „von einem sonst urkundlich nicht nachweisbaren Baseler Meister Dominicus Formysen herrühren.“ Die Inschrift, die er in dieser Weise deutet, befindet sich auf der Rückseite des Stockes zu Act IV Sc. 7 des Heauton timo-

rumenos. Später äusserte er sich dahin,¹ dass man in der Inschrift wohl die Bezeichnung eines Formschneiders zu erkennen habe. Was diese Inschrift betrifft, so folgen im Original auf die beiden bei Burckhardt reproduzierten noch drei weitere Worte, die von ihm nicht mit abgebildet sind. Es erscheint daher als höchst unsicher, ob wir es wirklich mit der Namensbezeichnung eines Künstlers oder Formschneiders zu thun haben. Bis jetzt lässt sich die Bedeutung der Inschrift gar nicht feststellen.²

Durch Gründe der Stilkritik ist man meiner Ansicht nach nicht gezwungen, einen zweiten Meister bei der Ausführung der Terenz-Zeichnungen anzunehmen. Mir wenigstens ist es nicht gelungen, auch nur eine geringe Anzahl von Werken aufzufinden, die irgend welche so charakteristische Merkmale trügen, um sie einem von jenem Meister verschiedenen Künstler zuschreiben zu können. Mögen auch zwei Künstler aus der gleichen Schule hervorgegangen und in innigster Gemeinschaft neben einander thätig sein, irgend einen Anhaltspunkt muss es doch immer geben, um, wenn auch nicht alle, so doch gewisse charakteristische Arbeiten des einen von denen des anderen zu unterscheiden.

Schon Alfred Schmidt³ sah ein, dass eine Verteilung der gesamten Zeichnungen an zwei Meister nicht möglich wäre. Auch die von Burckhardt Dürer zugeteilten Illustrationen zu Andria und Eunuch schrieb er nicht einer und derselben Hand zu, sondern glaubte vielmehr, dass die Arbeit einer ganzen Künstlergemeinschaft vorläge, deren sämtliche Werke einen gemeinsamen Schulcharakter trügen. In consequenter Weise nahm er dies auch für die Holzschnitte des Narrenschiffes⁴ und des Ritter von Turn an. Der Burckhardtschen Ansicht von einer Beteiligung Dürers schliesst er sich so weit an, dass er eine geringe Anzahl von Illustrationen, in denen er mit authentischen Werken Dürers eine gewisse Verwandtschaft zu erkennen glaubte, als dessen Arbeiten gelten lassen will.

Die Terenz-Zeichnungen unter eine grössere Anzahl von Hän-

¹ Kunstchronik N. F. 1892—93 IV Nr. 11. S. 174.

² Ich legte sie in einer von mir aufgenommenen Photographie einer Reihe kundiger Paläographen vor, von denen sie jedoch keiner zu entziffern vermochte.

³ Rep. f. K. 1893. S. 138.

⁴ Vgl. oben S. 24.

den zu verteilen, dazu wurde er auch durch Inschriften auf den Rückseiten der Holzstöcke verleitet, in denen er Künstlerbezeichnungen zu erkennen meinte. Wir können jedoch mit diesen Inschriften kaum etwas anfangen. Nicht nur Namen, sondern mannigfaltige Schmierereien, die nur von einem Kinde herrühren können, finden sich dort. Meist sind es Namen aus dem alten Testament z. B. Abraham, Aaron, Ezechiel, Jeremias, Saul, Esau u. a.; aus dem neuen Jesus, Pilatus u. a. In dieser Zusammenstellung können auch die mit der gleichen unsicheren Hand geschriebenen modernen Namen kaum von Bedeutung sein.

Lassen uns alle urkundlichen Ueberlieferungen im Stich, so ist es die einzige Möglichkeit, auf stilkritischem Wege zu einem Resultat zu gelangen. Sprechen nun irgend welche sicheren Anzeichen dafür, dass wir mit einer grösseren Künstlergemeinschaft zu rechnen haben?

Vor allem möchte ich das Eine betonen, dass sämtliche Zeichnungen zum Terenz in Technik und Auffassung völlig übereinstimmen. Bei einer Anzahl ist nur eine bedeutend flüchtigere, weniger geschickte Ausführung zu bemerken. Nun muss es doch auffallen, dass diese bedeutendsten Gradunterschiede der Zeichnungen sich weniger innerhalb der einzelnen Comödien als vielmehr beim Vergleiche der gesamten Illustrationen verschiedener Comödien wahrnehmen lassen. In einigen Lustspielen tritt uns anderen gegenüber ein sichtbarer Fortschritt entgegen, nicht so sehr in der künstlerischen Auffassung als vielmehr in der zeichnerischen Routine. Das wäre doch kaum möglich, falls die Arbeit unter eine Anzahl von Künstlern verteilt worden wäre. Am schwächsten sind durchweg Adelphi und Hecyra, daran schliesst sich Phormio, wo einzelne Darstellungen schon eine grosse Verwandtschaft mit Illustrationen zur Andria und zum Eunuch zeigen; sodann folgen die übrigen Lustspiele. Die Zeichnungen zu Heauton timorumenos sind vielfach so vorzüglich, dass sie sich den von Burckhardt publicierten getrost an die Seite stellen können, ja sie sogar teilweise übertreffen. Unter ihnen finden sich einige der köstlichsten Darstellungen der ganzen Folge, die aufs lebhafteste an die Illustrationen des Narrenschiffes erinnern. Die Landschaftsbilder sind hier am besten gelungen und brauchen mit den vortrefflichsten in dem Narrenschiff und im Ritter von Turn einen

Vergleich nicht zu scheuen. Diese Arbeiten dem Meister der Bergmannschen Officin nicht zuschreiben zu sollen, dafür sehe ich also keinen Grund ein.

Nun sucht aber Burckhardt auch einige Zeichnungen zu Andria und Eunuch, die ihm für seinen Künstler — Albrecht Dürer — zu gering erschienen, diesem abzusprechen und einer anderen Hand zuzuweisen. Diese Scheidung schien bereits Lippmann,¹ W. von Seidlitz,² K. Lange³ und W. Schmidt⁴ bedenklich. Ein unbefangenes Auge wird auch zwischen diesen und den anderen Zeichnungen zu den gleichen Comödien kaum eine Verschiedenheit wahrzunehmen vermögen. In Uebereinstimmung mit dem Urtheil so gewichtiger Stimmen glaube ich also als sicher annehmen zu dürfen, dass sämtliche von Burckhardt publicierte Zeichnungen zur Andria und zum Eunuch von einer Hand gefertigt sind; und zwar ist es derselbe Künstler, den wir als Meister der Bergmannschen Officin kennen gelernt haben.

Ist dies einmal gegenüber der Annahme Alfred Schmidts sicher gestellt, so können wir noch einen Schritt weiter gehen. Es bleibt nun noch die Möglichkeit zu erörtern, dass die Zeichnungen zu den übrigen Lustspielen, die, wie wir gesehen haben, ebenfalls mit den Werken des Meisters der Bergmannschen Officin aufs engste verwandt sind, ihre Herstellung einer Schar von Künstlern verdanken, die sich den gleichen künstlerischen Stil wie jener zu eigen gemacht hätten.

Auch dagegen erheben sich gewichtige Bedenken. Schon Lippmann⁵ sprach sich mit aller Entschiedenheit dahin aus, dass er einen merklichen Unterschied zwischen den von Burckhardt Dürer zugeschriebenen Zeichnungen zu Andria und Eunuch und denen zu Phormio, die von Formysen herrühren sollten, nicht entdecken könnte, ist vielmehr der Ansicht, dass alle von einer Hand seien. An die gleiche Möglichkeit denken auch Konrad

¹ Sitz. Ber. der Kunstgeschichtl. Gesellsch. zu Berlin IV 1892.

² Beilage zur Allg. Zeitung 1892. S. 145.

³ Grenzboten 1892. S. 559.

⁴ Kunstchronik 1892. Nr. 31.

⁵ A. a. O. S. 55.

Lange¹ und W. von Seidlitz.² Wie die wenigen bei Burckhardt abgebildeten, so zeigen auch die übrigen Zeichnungen zu den anderen Comödien mit den Illustrationen zu Andria und Eunuch eine so grosse Uebereinstimmung, dass ich nicht umhin kann, sie allesamt dem Meister der Bergmannschen Officin zuzuschreiben.

Wie sollte man sich auch den Vorgang denken, wollte man an der Annahme einer ganzen Künstlergemeinschaft, die neben jenem Künstler an den Terenz-Illustrationen thätig war, festhalten? Was sollte aus dieser Illustratorenschule geworden sein, die sich einen so völlig übereinstimmenden von den übrigen Baseler Illustrationen gänzlich abweichenden Stil zu eigen gemacht hätte? Giebt man mir zu, dass die dem Meister der Bergmannschen Officin zugeschriebenen Holzschnitte eine eigenartige künstlerische Individualität verraten und nur von einer Hand geschaffen sein können, so finden wir im Laufe des 15. Jahrhunderts in Basel keine anderen Werke, die mit den Terenz-Illustrationen stilistisch übereinstimmen. Wohin sollten dann aber die Genossen unseres Künstlers verschwunden sein, die mit ihm an der grossen Menge von Zeichnungen für die Terenz-Ausgabe gearbeitet haben? Es wäre doch höchst sonderbar, dass keiner von ihnen sonst irgend ein Werk für die Baseler Buchillustration geschaffen hätte. Und welch unerhörtes Schauspiel, dass ein künstlerischer Stil aus einer Stadt, in der er von einer ganzen Reihe von Meistern geübt wurde, völlig verschwinden sollte, ohne irgend eine Spur zu hinterlassen. In dem Baseler Lokalstil lässt sich jedoch, wie wir sahen, nicht der geringste Einfluss des Stiles, der uns in den Terenz-Illustrationen entgegentritt, wahrnehmen. Alles drängt uns also dazu, diese als Werke eines Künstlers und zwar des Meisters der Bergmannschen Officin anzusehen.

Eine ähnliche Ueberzeugung scheint bereits vor längerer Zeit der Baseler Gelehrte Fischer gehabt zu haben.³ Schon er glaubte, dass die von mir dem Meister des Bergmannschen Officin zugeschriebenen Werke nur einer Hand ihren Ursprung verdankten.

¹ a. a. O.

² a. a. O.

³ Deutsches Kunstblatt 1851. S. 227.

Er schreibt: „Jedenfalls war es eine und dieselbe künstlerische Hand, welche allen in der Bergmannschen Officin erschienenen Illustrationen Brants den gleichen feinen Schwung und Ausdruck gegeben hat,¹ während der Holzschnitt auch hier höchst verschieden, zum Teil sehr ungeschickt und unsicher ausgefallen ist. Die feine Hand dieses Zeichners, neben aller altdeutschen Schärfe und Steifheit, tritt uns in der knieenden Figur Seb. Brants entgegen auf dem Titel der *Varia Seb. Brant carmina*, ebenso in dem schönen Marienbilde in *Ja. Wimphelingii carmen de conceptu et triplici Mariae candore* 1494. J. B.; desgleichen zeigt sie sich in den Holzschnitten der *Carmina Seb. Brant in laudem Mariae multorumque Sanctorum*.“ Dem gleichen Meister schreibt Fischer einzelne Holzschnitte im *Narrenschiff* zu und ebenso mit völliger Sicherheit die *Terenzzeichnungen*. Die letzteren scheinen ihm mit „solcher Evidenz“ auf den Zeichner des *Narrenschiffes* hinzudeuten, „dass die Vergleichung eines Stockes genügen sollte, die Identität des Meisters zu erweisen.“

Sind die *Terenz-Illustrationen* Werke des Meisters der Bergmannschen Officin, so können wir uns dessen Kunstweise an einer ganzen Anzahl von Arbeiten, ungetrübt durch den Schnitt, veranschaulichen.

Wie kommt es nun, dass diese Zeichnungen, im Ganzen betrachtet, keinen so erfreulichen Eindruck auf uns machen wie die Holzschnitte im *Narrenschiff* und im *Ritter von Turn*? Dies lässt sich, wie ich glaube, aus der verschiedenen Aufgabe, die dem Künstler zu Teil wurde, erklären. In jenen beiden Werken hatte er, wie wir sahen, eine ziemlich grosse Freiheit den Stoff künstlerisch zu gestalten. Ganz anders war das Verhältnis bei den Illustrationen zu den *Comödien* des römischen Dichters. Hier musste der Herausgeber — und das ist ja, wie Burckhardt angiebt, aller Wahrscheinlichkeit nach Brant gewesen — ohne Weiteres einen grösseren Einfluss auf die Anlage der Bilder gewinnen. Er musste dem Künstler, der vielleicht nicht einmal den lateinischen Text zu verstehn vermochte, den Vorwurf jedes Bildes klar machen, ja es ist möglich, dass er ihm

¹ Fischer glaubte ja, dass Brant selbst die Skizzen lieferte. Vgl. oben S. 25.

vielfach Stellung und Bewegungen der Figuren angab; denn viele Zeichnungen machen einen durchaus gezwungenen Eindruck, so dass es fast den Anschein gewinnt, als habe sich der Künstler nicht frei bewegen können.

D. Burckhardt suchte sogar den Einfluss Brants noch näher zu bestimmen. Er glaubte auf der Rückseite des Stockes zur ersten Scene des dritten Aktes des Eunuchen eine Vorzeichnung Brants zur vierten Scene des fünften Aktes der Andria zu erkennen. Wie er annimmt, soll der Dichter immer die ersten Worte jeder Scene, die sich stets auf den Rückseiten der Stöcke finden, eigenhändig geschrieben haben.¹ Nun stimmen aber auf diesem Holzstock die Schriftzüge, mit denen das Anfangswort der Scene geschrieben ist, keineswegs, wie jeder zugeben wird, mit den Ueberschriften der Figuren in der angeblichen Vorzeichnung, die ja ebenfalls von Brant herrühren soll, überein. Sollte Brant also selbst die Skizze entworfen haben, so können doch entweder nur die Ueberschriften der Figuren oder nur die Anfangsworte der Scene von seiner Hand herrühren. Ferner soll der Künstler, wie Burckhardt angiebt, die von jenem skizzierte Vorlage genau wiederholt haben. Auch dies ist nicht der Fall. In der Skizze erscheinen die Figuren in der Reihenfolge Crito, Pamphilus, Simo, Chremes. Wollte der Künstler in seiner Zeichnung die Vorlage genau entsprechend, nur im Gegensinne, wiedergeben, so hätte die Reihenfolge diese sein müssen: Chremes, Simo, Pamphilus, Crito. Statt dessen sehen wir Simo, Chremes, Crito, Pamphilus. Je zwei Figuren sind also umgestellt. — Was es mit der Skizze für eine Bewandnis hat, vermag ich nicht näher anzugeben. Jedenfalls muss sie schon vor der Bezeichnung der Stöcke mit den Anfangsworten jeder Scene, die wohl noch aus dem 15. Jahrhundert herrührt, entstanden sein; denn während sich diese sonst immer in der Mitte oder auf der linken Seite des Stockes findet, ist sie hier mit Rücksicht auf die Skizze in die rechte Ecke gesetzt. Ist es wirklich eine Vorzeichnung zu der betreffenden Scene der Andria,

¹ Unter dieser Schrift, die, wie Burckhardt in Uebereinstimmung mit dem verstorbenen Baseler Bibliothekar Dr. Sieber annimmt, von Brant herrühren soll, befindet sich jedesmal eine Angabe des betreffenden Aktes und der Scene von einer Hand aus späterer Zeit. Bei dem hier in Frage kommenden Stock handelt es sich natürlich um die Schrift in der rechten Ecke.

so würde sie jedenfalls zeigen, dass sich der Künstler keineswegs genau an dieselbe gehalten hat. Auch dass sie von Brant entworfen wurde, scheint mir nach dem vorher Gesagten nicht zu erweisen. Jedenfalls würde eine derartig schematische, gänzlich unkünstlerische Vorzeichnung, die lediglich gewisse Anhaltspunkte giebt, dem Verhältnis von Dichter und Künstler, wie wir es oben¹ zu schildern versuchten, nicht widersprechen.

Wenden wir uns einer Betrachtung der künstlerischen Eigenschaften der Terenzbilder zu, so wird zunächst durch sie das oben² über die Zeichnungsweise des Meisters Gesagte bestätigt. Hier haben wir eine grosse Anzahl von Darstellungen, die uns deutlich zeigen, wie die Vorzeichnungen unseres Künstlers für den Holzschnitt aussahen. Wären diese Bilder nicht auf Holzstöcke gezeichnet, wir würden kaum auf den Gedanken kommen, dass wir es mit Holzschnitt-Vorlagen zu thun hätten. So wenig ist bei der ganzen Ausführung auf den Schnitt Rücksicht genommen. Es sind mehr oder weniger flüchtig hingeworfene Skizzen, die der Meister sicherlich wohl ohne vorherige Entwürfe auf die Stöcke zeichnete. Für den Formschneider war es offenbar schwierig, nach solchen Vorlagen, die ihm keine fest umrissenen Conturen, keine auf Wirkung nach dem Schnitt sorgfältig berechnete Abwägung der Licht- und Schattenunterschiede lieferten, zu arbeiten.³

Auf uns üben gerade diese Illustrationen als unmittelbare Aeusserungen eines künstlerisch reich begabten Geistes einen unleugbaren Reiz aus. Doch muss man sicher zugeben, dass die ganze Folge der Zeichnungen ermüdend wirkt. Indess sind auch die Compositionen zum Teil ungeschickt, die Ausführung vielfach flüchtig, so geht doch Thode in seiner Unterschätzung der Werke viel zu weit.⁴ Es ist doch immer zu berücksichtigen, was der Künstler zu leisten hatte, und wie er sich seiner vorgeschriebenen Aufgabe entledigte. Man bedenke, es waren über 130 Zeichnungen zu liefern zu den Comödien eines römischen Dichters, deren Stoff jenem so fern als möglich lag und ihm erst durch einen gelehrten Herausgeber

¹ S. 27 ff.

² S. 19.

³ Keiner der geschnittenen Terenz-Holzstöcke ist indessen gleichzeitig mit den Zeichnungen ausgeführt. Es sind offenbar spätere Verstümmelungen.

⁴ Jahrbch. d. kgl. preuss. Ksts. 1893. S. 202.

vermittelt werden musste. Zieht man dies in Erwägung, so wird man jenem seine augenscheinlich häufig sich äussernde geringe Arbeitslust wohl verzeihen. Dabei fällt ein Vergleich mit anderen Terenz-Illustrationen in Drucken des 15. Jahrhunderts immer noch zu seinen Gunsten aus.

Dass der Meister keiner Vorlage, die etwa eine der früheren illustrierten Terenz-Ausgaben hätte bieten können, gefolgt ist, erscheint nach der ganzen Art der Darstellungen gewiss. Die Handlung der Stücke ist in des Künstlers eigene Zeit verlegt. In Strassen, Dörfern und Gemächern des 15. Jahrhunderts spielen sich die Vorgänge ab. Jegliche Staffage erfährt auch hier wie in seinen übrigen Werken eine gleich liebevolle, wirklichkeitsgetreue Wiedergabe. Häufig begegnen uns Strassenansichten, ohne dass sich jedoch die gleiche Scenerie wiederholte. Stets herrscht reiche Abwechslung.

Die Figuren tragen das Zeitkostüm. Allein der dichtende Terenz auf dem Titelbilde ist mit einer Idealgewandung bekleidet, die augenscheinlich eine römische Toga vorstellt; seine Füsse sind nackt. Sollte das nicht auf eine Anregung des gelehrten Herausgebers zurückzuführen sein? Die Personen der Comödien sind mit den mannigfachsten Trachten der verschiedensten Stände ausgestattet. Für die Kostümgeschichte ist bei der Sorgfalt, die der Künstler auf alle Details verwendet, reiche Ausbeute geboten.

Mit der grössten Lebendigkeit tritt uns das Leben und Treiben der damaligen Zeit in den Bildern vor Augen. Am besten gelingt dem Künstler auch hier seine Arbeit, wenn er einen möglichst einfachen, aus dem Leben gegriffenen Vorgang darzustellen hatte. Wie reizend z. B. ist das Bild zu Act IV Sc. 4 des Eunuchen, das uns die Unterredung von Thais und Chremes zeigt. Mit echt deutscher Innerlichkeit und Gemütsiefe ist diese Scene wiedergegeben. Aus der Hetäre ist ein gutes deutsches Bürgermädchen geworden, das schüchtern und sittsam die Augen niederschlägt, während der neben ihr sitzende Chremes ihre Hand ergriffen hält. — Solche und ähnliche Darstellungen zeigen uns den Meister doch auch hier nicht auf einer so niedrigen künstlerischen Stufe stehend, wie Thode es hinstellt.

Wann die Zeichnungen entstanden sind, das lässt sich natürlich nicht mit Sicherheit angeben. Die Illustrationen zu Adelphi und

Hecyra, die schwächsten der ganzen Folge, die durchweg noch am wenigsten Routine erkennen lassen, mögen noch vor dem Ritter von Turn angefertigt sein.¹

Eine letzte Frage, die Terenz-Bilder betreffend, die insofern von Bedeutung ist, als Burckhardt sie ebenfalls für seine Dürer-Hypothese ausnutzt, ist die nach der Herkunft der Holzstöcke. Diese gelangten aus dem ehemaligen Amerbachschen Kabinet in die Baseler öffentliche Kunstsammlung. Nach Burckhardts Ansicht sollen sie im 15. Jahrhundert für die Officin des Johannes Amerbach gefertigt sein und den Beweis dafür bieten, dass Dürer die freundschaftlichen Beziehungen zu dem Baseler Buchdrucker, die aus seinem Briefe an ihn vom Jahre 1507 hervorgehen², in Basel, wo er für ihn arbeitete, angeknüpft habe. Er weiss jedoch keinen anderen Grund dafür anzuführen, als dass sich die Stöcke in der Mitte des 16. Jahrhunderts nachweislich im Besitze eines Nachkommen des Buchdruckers Amerbach befanden.³ Das beweist jedoch noch keineswegs, dass sie im 15. Jahrhundert für die Amerbachsche Druckerei geschaffen sein müssen.

Wie grosse Wanderungen von einer Officin in die andere oft die Holzstöcke machten, ist ja bekannt. Als Beispiel will ich aus der Baseler Buchdruckergeschichte nur einiges über den Verbleib der von dem Meister der Bergmannschen Officin angefertigten Stöcke berichten. Die Illustrationen zum Ritter von Turn zieren die Strassburger Knoblouchsche Ausgabe des gleichen Buches vom Jahre 1519. Die Narrenschiff-Bilder gingen in den Besitz des Nicolaus Lamparter über, der sie i. J. 1506 wieder abdruckte. Das Bild des knieenden Brant finden wir in der i. J. 1502 bei Jacob von Pfortzheim erschienenen Ausgabe des Aesop. Von weiteren Holzschnitten der Bergmannschen Officin begegnen uns aus den Heiligengedichten Brants die Madonna und die Verkündigung in

¹ Leider war es mir nicht möglich, eine genaue stilistische Untersuchung der Terenzbilder vorzunehmen, da mir der Conservator der Baseler öffentlichen Kunstsammlung Dr. Daniel Burckhardt während meines Studienaufenthaltes in Basel nicht gestattete, photographische Aufnahmen von den Holzstöcken zu machen. Diese hätten erst eine völlig genaue für die Datierung der Werke notwendige stilistische Vergleichung ermöglicht, welche bei einem Hantieren mit 130 Holzplatten nicht zu bewerkstelligen war.

²Thausing Dürers Briefe. Quellenschriften f. Kunstgesch. III 1872. S. 23.

³ S. 19.

Nürnberg Drucken des Hieronymus Hölzel¹, der hl. Sebastian in verschiedenen Furterschen Ausgaben des 16. Jhrhs.², aus dem Diurnale die Anbetung der Könige in Furters Textus sequentiarum³. Die Werke des Meisters müssen sich also wohl einiger Beliebtheit erfreut haben, so dass sich die verschiedensten Drucker bemühten in ihren Besitz zu gelangen.

Daraus erhellt meiner Ansicht nach zur Genüge, dass auch die Terenz-Holzstöcke sehr wohl erst im Laufe des 16. Jahrhunderts in Amerbachschen Besitz gelangt sein können. Die beiden Forscher, der schon oben erwähnte Fischer⁴ und Woltmann,⁵ die sie vor Burckhardt einer Besprechung unterzogen hatten, nahmen auch in der That nichts anderes an. Der eine glaubte mit Sicherheit, der andere vermuthungsweise, deren Entstehung in der Officin des Bergmann von Olpe suchen zu müssen.

Für diese und gegen die Burckhardtsche Ansicht sprechen allerdings auch ganz gewichtige Gründe. Amerbachs ganzes Bestreben ging dahin, recht brauchbare und gute Ausgaben der Kirchenväter, sowie kleine Erbauungsbücher zu drucken, wobei er hauptsächlich durch Heynlin de Lapide und den Karthäusermönch Ludwig Moser unterstützt wurde.⁶ Für die profane Buchillustration scheint er kein sonderliches Interesse gehabt zu haben. Die so gross angelegte Terenz-Ausgabe erscheint weder mit dem Charakter des Druckers,⁷ noch mit der Art der von ihm gedruckten Werke vereinbar.

¹ In dem Tractatus de confraternitate. De decem Ave Maria 1513 u. i. Lucerna beatae Mariae virginis super confraternitate de decem Ave Maria. Panzer An. IX, 545.

² Vgl. oben. S. 39 A. 3.

³ Hain 14685, doch sicher erst aus dem 16. Jhrh.

⁴ Deutsches Kunstblatt 1851. S. 227.

⁵ Deutsche Kunst im Elsass. S. 269.

⁶ Vgl. d. Continuatio chronicarum Carthusiae in Basilea minori, auctore fratre Georgio Carpentarii de Brugg. Baseler Chroniken I S. 344. Ipse (Heynlin) est, cuius ingenti labore et industria venerabilis ac plurimum honestus vir magister Joannes Amerbachius non mediocriter adiutus bonas litteras ac praecipue sacras per artem calcographiae coepit vehementer multiplicatas in magnum profectum orbis Christiani evulgare primum ab operibus biblicis, deinde Ambrosianis, Augustinianis, Gregorianis et tandem Hieronymianis.

⁷ Vgl. darüber Theophil Buckhardt-Biedermann. Hans Amerbach und seine Familie. Festschrift zur Feier der Vereinigung von Gross- und Klein-Basel. 1892.

Dazu kommt, dass ja der Herausgeber des Terenz aller Wahrscheinlichkeit nach Sebastian Brant gewesen ist. Dieser nun wird das Ganze kaum für jemand anders als für seinen nächsten Freund und Verleger Bergmann von Olpe ins Werk gesetzt haben, wie auch Fischer und Woltmann angenommen haben. Auch die überaus grossartige Anlage mit den zahlreichen Illustrationen scheint auf jenen Drucker hinzudeuten. Zu derselben Annahme wird man auch gedrängt, wenn man erwägt, dass der Meister der Terenz-Bilder alle seine übrigen Werke in Verbindung mit Bergmann geschaffen hat.¹

¹ Unter den deutschen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts scheint mir der vielfach Dürer fälschlich zugeschriebene «grosse Postreiter» (vgl. Thausing Dürer 2. Aufl. I S. 208) den Arbeiten des Meisters der Bergmannschen Officin so nahe zu stehen, dass man vielleicht nicht fehlgeht, auch diesen als ein Werk des Künstlers anzusehen. Namentlich die Wiedergabe der Landschaft ist ganz in dessen Art durchgeführt.

IV.

Wir haben nun das Material, dass die Baseler Buchillustration bietet, so weit erörtert, dass wir jetzt an die Frage herantreten können, ob Dürer wirklich die ihm von Burckhardt zugeschriebenen Werke geschaffen hat. Will man diese Frage bejahen, so ist man, falls man sich mit meiner bisherigen Beweisführung einverstanden erklärt, gezwungen, an eine Identität Dürers und des Meisters der Bergmannschen Officin zu glauben, dessen Thätigkeit wir in Basel von 1493 bis 1499 verfolgen konnten.

Abgesehen davon, dass man dann annehmen müsste, Dürer hätte alle die Illustrationen, welche nach dem Jahre 1494 erschienen sind — denn längstens bis zu dieser Zeit wäre doch ein Baseler Aufenthalt des Künstlers allein denkbar — nicht an Ort und Stelle gearbeitet, sondern nach Basel geschickt, wird sich wohl auch niemand finden, der alle jene Werke mit Dürers Schaffen in Einklang zu bringen vermöchte. Eine einzige Erwägung genügt, glaube ich, um sich von der Absurdität einer Annahme, die Werke, die ich dem Meister der Bergmannschen Officin zuschrieb, könnten von Dürer herrühren, zu überzeugen: Alle diese Arbeiten zeigen uns keinen bestimmten Entwicklungsgang. Sie stehen bis auf einige qualitative Ungleichheiten künstlerisch auf derselben Stufe. Der Künstler, der uns hier entgegentritt, ist ein fertiger Meister. Dürer war in den neunziger Jahren ein lerner und ringender Jüngling, der durch eifriges Studium und mit beständiger Selbstkritik dem Höchsten entgegenstrebte. Er ist sicherlich nicht in so langer Zeit um keinen Schritt vorwärts gekommen.

Ist es also ganz unmöglich, dass Dürer an den Werken des Meisters der Bergmannschen Officin beteiligt gewesen ist, so steht es wohl ebenso fest, dass der Hieronymus-Holzschnitt, der durch die Inschrift beglaubigt ist, als zweifellose Arbeit des grossen Nürnbergers angesehen werden darf. Betrachten wir diesen jetzt, nachdem wir uns von der Kunstweise jenes Baseler Illustrators aus

der Gesamtheit seiner Illustrationen eine Vorstellung gemacht haben, so wird uns sogleich die grosse Verschiedenheit in der Technik, die den Hieronymus von den Arbeiten des anderen Künstlers trennt, in die Augen fallen. In keinem Werke des Baseler Illustrators bemerken wir eine derartig feine, vorsichtig subtile Ausführung, wie sie der Dürersche Holzschnitt zeigt. Es ist gar nicht denkbar, dass derselbe Künstler, der diesen geschaffen, ein Jahr später die Illustrationen zum Ritter von Turn geliefert habe. Man beachte z. B. nur die Verschiedenheit der Gewandbehandlung.

Wohin weist uns nun aber die Technik des Hieronymus-Holzschnittes? Zum Baseler Lokalstil hat auch er nicht die geringsten Beziehungen. Blicken wir jedoch auf den Holzschnittstil, wie er uns in Dürers Heimat entgegentritt, so werden wir die allerengste Verwandtschaft mit den Illustrationen seines Lehrers Wolgemut gewahr werden. Zum Vergleiche ziehe man den Schatzbehälter heran, etwa die Holzschnitte fol. f VI und i b. Die Art, wie das Gesicht modelliert ist, die sorgfältige Zeichnung der Augen, die Wiedergabe der Hände, alles das findet sich bei Dürer in völlig gleicher Weise wie bei Wolgemut. Auch seine Gewandbehandlung weist uns auf den Nürnberger Holzschnitt hin; hier wie dort der schwere, knitterige Faltenwurf. Die Conturzeichnung tritt scharf hervor; die Schraffierungen füllen lediglich die fertige Zeichnung aus. Auch die Art, wie die kleinen Strichelchen und Häkchen zur Modellierung des Gewandes neben einander gesetzt sind, ist der Nürnberger Holzschnitttechnik entlehnt. Man betrachte nur das Gewand des Hohenpriesters im Schatzbehälter fol. i b. Die Kreuzschraffierung, die Wolgemut vielfach anwendet, um möglichst dunkle Schattentöne zu erzielen, finden wir auch in Dürers Werk, allerdings nur spärlich gebraucht. In der malerischen Behandlung des Holzschnittes ist er noch nicht so weit vorge-schritten wie sein Meister.

Wir sehen also, dass der junge Künstler auch noch auf seiner Wanderschaft damals, als er seinen ersten uns erhaltenen Holzschnitt anfertigte, unter dem Einflusse seines Nürnberger Lehrers stand. Und ist es denn wunderbar, dass er, der zu jener Zeit, da Wolgemut an den Illustrationen zum Schatzbehälter arbeitete, in dessen Lehre war, sich die Technik seines Meisters aneignete?

Betrachten wir Dürers spätere Holzschnitte, so bemerken wir in ihnen in rein technischer Beziehung ebenfalls eine Fortsetzung des Nürnberger Holzschnittstiles. Darauf hat schon Robert Vischer mit Entschiedenheit hingewiesen.¹ Später gelangte der Künstler allerdings zu einer völlig souverainen Beherrschung dieser Technik, vermittels deren er die malerische Wirkung, die Wolgemut seinen Arbeiten zu verleihen wusste, weit überholte. An den Hieronymus-Holzschnitt lassen sich also Dürers spätere Holzschnitte anreihen, nicht aber mit Werken, wie sie der Meister der Bergmannschen Officin geschaffen hat, vereinigen.

Was die Wiedergabe des Vorganges und die Tiefe der Auffassung betrifft, so wandelt der Künstler auch hier bei dem Hieronymus seine eigenen Bahnen. Ich kann von Loga² nicht bestimmen, der in einer colorierten Federzeichnung in einem bei Ludwig Rosenthal in München befindlichen Bande, von offenbar Nürnberger Herkunft, ein Vorbild zu dem Dürerschen Hieronymus sehen will. Die beiden Darstellungen sind doch gänzlich verschieden. Auf der Zeichnung sitzt Hieronymus im Freien vor seinem ganz primitiv behandelten Bücherpulte, im Hintergrunde ist er noch einmal als Einsiedler knieend dargestellt. Das muss jedoch zugegeben werden, dass die Gewandbehandlung auf beiden Bildern sehr ähnlich ist und eben hier wie dort auf die Nürnberger Schule hinweist.

Der Hieronymus ist also der einzige Holzschnitt, den Dürer für eine Baseler Officin anfertigte. Dass er durch ihn allein keinen bedeutenderen Einfluss auf die Baseler Buchillustration gewonnen haben kann, ist wohl selbstverständlich. Möglich ist, dass sein Werk, wie schon oben erwähnt wurde,³ dem Meister des Amerbachschen Ambrosius für seinen ebenfalls i. J. 1492 erschienenen Holzschnitt als Vorbild diente.

Mit Bestimmtheit können wir dies für eine andere Baseler Illustration nachweisen. Das Titelbild zu der i. J. 1495 im Frobenschen Verlage erschienenen Biblia latina, ebenfalls eine Darstellung des Hieronymus, ist offenbar eine Copie nach Dürers

¹ Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 176.

² Jahrbch. d. kgl. preuss. Ksts. 1895, S. 225.

³ S. 8.

Werk. Die Verwandtschaft der beiden Figuren ist evident. Auch die Dürersche Art der Gewandbehandlung sucht der Meister des Bildes nachzuahmen. Die Benutzung des Vorbildes ist jedoch eine rein äusserliche und verrät kein tieferes Eindringen in die Dürersche Darstellungsweise. Von irgend einem stilistischen Einfluss dieser, der sich auch bei anderen Werken von dem Meister des oben angeführten Bildes nicht geltend macht,¹ kann daher keine Rede sein.

Nach alledem haben wir also keinen besonderen Grund zu der Annahme, dass Dürer sich längere Zeit in Basel aufhielt. Zeugnisse seines dortigen Schaffens lassen sich, abgesehen von dem einen Holzschnitt, nicht nachweisen. Wäre uns dieser allein ohne die Notiz bei Scheurl erhalten, so würde das noch kein genügender Beweis für einen Aufenthalt des Künstlers in Basel sein; denn der Holzstock konnte ja ebenso gut von auswärts dorthin gelangt sein. So aber giebt uns der Hieronymus-Holzschnitt gleichsam eine Bestätigung der Nachricht, die Scheurl überliefert hat. Ueber die Dauer von Dürers Baseler Aufenthalt sind wir jedoch ebenso wie früher im Unklaren.

Sind wir also zu dem Resultate gelangt, dass wir mit Ausnahme der Schöpfung des Hieronymus alle weiteren Beziehungen Dürers zu der Baseler Buchillustration ablehnen mussten, so hat doch unsere Untersuchung ergeben, dass die ihm fälschlich zugeschriebenen Werke ihren Ursprung einem Meister verdanken, der uns als greifbare künstlerische Individualität in einer ganzen Reihe von Arbeiten entgegentritt. Und sicherlich nimmt dieser Künstler in der Geschichte des Holzschnittes wie der Kunst überhaupt eine hervorragende Stelle ein.

Schon Muther² wies darauf hin, dass der Illustrator des Ritter von Turn wohl aus der Schule Schongauers hervorgegangen wäre. Ebenso will Daniel Burckhardt einen bedeutenden Schongauerschen Einfluss in den von uns dem Meister der Bergmannschen Officin zugeschriebenen Werken erkennen. Sicherlich bedient sich dieser zum Teil auch der Schongauerschen Formensprache. Die langen zierlichen Hände, die schmalen Hand-

¹ Hain 3118. Vgl. oben S. 11.

² a. a. O. S. 64.

gelenke, einzelne Frauentypen sowie die schwächliche Bildung des Oberleibes bei einer Reihe von Frauenfiguren gemahnen deutlich genug an den Colmarer Meister. Auf Beziehungen zu Schongauers Kunst weist desgleichen die Copie nach dem hl. Sebastian Bartsch 60 hin.

Auch durch die Schongauersche Art der Gewandbehandlung wurde der Meister beeinflusst. Deutlich sichtbar wird dies, wenn wir z. B. den alten Mann, der sich auf den Krückstock stützt, ganz rechts auf der grossen Kreuztragung B. 21 betrachten. Ganz in der zeichnerischen Manier, in der hier Schongauer das Gewand durchgeführt hat, sehen wir unseren Künstler bei seiner Gewandbehandlung verfahren. Auch unter den Reihen der klugen- und thörichten Jungfrauen begegnen uns einige, (so B. 81 und 84), die, was die Licht- und Schattenverteilung an den Gewändern betrifft, lebhaft an Werke des Meisters der Bergmannschen Officin erinnern. (vgl. z. B. Ritter von Turn fol. GIV, Hvb, Jvb).

Nicht den geringsten Einfluss übte indessen die Kupferstechtechnik Schongauers in seiner spätesten, reifsten Zeit auf jenen aus. Er hatte sich einen eigenen zeichnerischen Stil ausgebildet, der niemals darauf ausgeht, irgendwie kupferstichartige Wirkungen zu erzielen.

Finden sich also auch in seinen Werken mannigfache Anklänge an Schongauers Kunstweise, so geht er doch über das von diesem Geleistete weit hinaus. Er ist sicherlich kein blosser Nachahmer Schongauers als Künstler dritten Ranges, wie Thode,¹ der immer nur die Terenz-Zeichnungen vor Augen hat, ihn hinstellt.

Vor Allem ist bei ihm die Charakterisierung der Figuren in weit höherem Grade als bei dem Colmarer Meister entwickelt. Das Mienenspiel der Gesichter ist lebhafter, vielseitiger; die Ausdrucksbewegungen sind reicher, mannigfaltiger. Mit dem Bildnis Brants in den *Varia Carmina* ist der erste Schritt zum Portraitholzschnitt gethan, die Caricatur im *Narrenschiff* ist nicht mehr eine blos typische, sondern eine individuelle. Der Künstler beherrscht die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen.

In der Kenntnis der Perspektive war er den meisten seiner

¹ a. a. O. S. 202.

Zeitgenossen überlegen. Und sind wir ehrlich, so müssen wir gestehen, die Wiedergabe des Zimmers auf Dürers Hieronymus-Holzschnitt kann sich, was die Vertiefung des Raumes anbetrifft, mit den Interieurs im Ritter von Turn und im Narrenschiff nicht messen.

Völlig bahnbrechend ist der Meister in der Wiedergabe der Landschaft, für deren Darstellungsweise im Holzschnitt er nicht die geringsten Vorbilder besass. Er hat sich von allen schematischen Formen losgemacht und suchte in durchaus origineller Weise die Natur wirklichkeitsgetreu wiederzugeben.

Ueberblicken wir die Landschaftsdarstellung in Deutschland bis zum Auftreten des Meisters, so können wir von den Künstlern, die für den Kupferstich oder Holzschnitt gearbeitet haben, als ihm ebenbürtig nur den Meister des Amsterdamer Kabinets ansehen, der ihm allerdings darin überlegen ist, Vorder- und Hintergrund durch einen völlig durchgebildeten Mittelgrund zu verbinden.¹

Dem Holzschnitt hatte er jedenfalls die Bahnen einer realistischen Wiedergabe der Landschaft gewiesen. Versuche von Landschaftsbildern, wie sie uns etwa auf den Nürnberger Holzschnitten entgegentreten, können sich mit den Leistungen des Meisters der Bergmannschen Officin nicht messen. Dort sehen wir zwar in höherem Grade das Bestreben, in der Landschaft das malerische Element mehr zu betonen, wie bereits Kämmerer² hervorgehoben hat. Was jedoch niemals erreicht wird, das ist irgend ein Gesamteindruck einer landschaftlichen Composition. Ein einheitlicher Standpunkt für den Beschauer ist nicht gewahrt. Lediglich einzelne Partien sind ziemlich zusammenhangslos neben einander gesetzt. Was unser Meister als einer der ersten in der deutschen Kunst wiederzugeben vermochte, das war der organische Zusammenhang in der Natur.

So hat er zuerst es verstanden, aus dem Holzschnitt ein wirkliches Bild zu schaffen, in dem alle dazu notwendigen Faktoren in gleicher Weise berücksichtigt sind. Er stellt naturwahre Figuren in eine wirklichkeitsgetreue Umgebung.

¹ z. B. auf dem köstlichen Jagdbilde. Lehrs 67.

² Die Landschaft in der deutschen Kunst. S. 79.

Bezeichnend für ihn ist es, dass er niemals seine Figuren in einen gleichsam idealen Raum, das heisst in eine nicht ganz bestimmt charakterisierte Oertlichkeit, versetzt. Während es Schongauer z. B. bei seinen Apostel- und Heiligenbildern oder den klugen und thörichten Jungfrauen lediglich auf die Figuren ankommt, die sich an keinem bestimmten, durch irgend welche Merkmale angedeuteten Orte befinden, ist auf allen Bildern unseres Meisters die Umgebung der Figuren deutlich gekennzeichnet.

Dabei besitzt er die Fähigkeit, jeden Vorgang einheitlich auszugestalten. Alles ist auf den Gesamteindruck berechnet und trägt dazu bei, jedes Bild als etwas in sich Abgeschlossenes erscheinen zu lassen. Für den Holzschnitt ist eine solche Darstellungsweise bei einem völlig durchgebildeten Realismus entschieden etwas Neues. Alle Bestrebungen der Zeit zielten darauf hin. Meist blieben es jedoch nur Versuche, die gemacht wurden. Gewiss, mancher von ihnen gelang, aber es blieb doch immer nur ein Versuch. Als eigentlicher Bahnbrecher für einen neuen mit Konsequenz nach völligem Realismus strebenden Holzschnittstil dürfen wir unseren Meister ansehen.

Erscheint es nun nicht selbstverständlich, dass die Werke des künstlerisch so reich veranlagten und phantasiebegabten Meisters, die so hoch über den meisten zeitgenössischen Produkten standen, auf die deutsche Kunst einen Einfluss ausüben mussten? Unter ihnen befand sich das bis zum Jahre 1500 in Basel sechsmal aufgelegte Narrenschiff, das seinen Weg über alle Länder nahm und dessen Spuren sich sogar in dem italienischen Holzschnitt nachweisen lassen.¹ Zwar auf den lokalen Baseler Holzschnitt vermochten diese Schöpfungen im 15. Jahrhundert nicht mehr einzuwirken. Die dortigen Illustratoren waren für eine solche Kunst noch nicht reif. Aber jeder Geist, der auf künstlerischem Gebiete für das Neue, für den Fortschritt Sinn hatte, musste durch das von jenem Gebotene in höchstem Masse angeregt werden. Darf es daher Wunder nehmen, wenn man auch in Dürers späteren Werken

¹ Der Narr auf dem Krebs auf dem Holzschnitt zu Cap. 57 findet sich als Vignette in einem italienischen Drucke. Ich sah diese Darstellung auf einem Auschnitt unter den Holzschnitten des Münch. Kupf. Kab.

manche Züge zu entdecken meint, die an den Meister der Bergmannschen Officin erinnern? Auf diese Züge näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Doch gewiss hat Robert Vischer¹ recht, wenn er dem Ritter von Turn und dem Narrenschiff einigen Einfluss auf Dürers Jugendentwicklung beimisst. Das Verhältniß der beiden Künstler näher zu beleuchten bleibt künftiger Forschung vorbehalten.

¹ Studien zur Kunstgeschichte. S. 417.

WERKE

DES

MEISTERS DER BERGMANNSCHEN OFFICIN.

Donnerstag fangst du an

Heauton timorumenos Act IV Sc. 7. Zuschrift auf der Rückseite des Holzstockes.

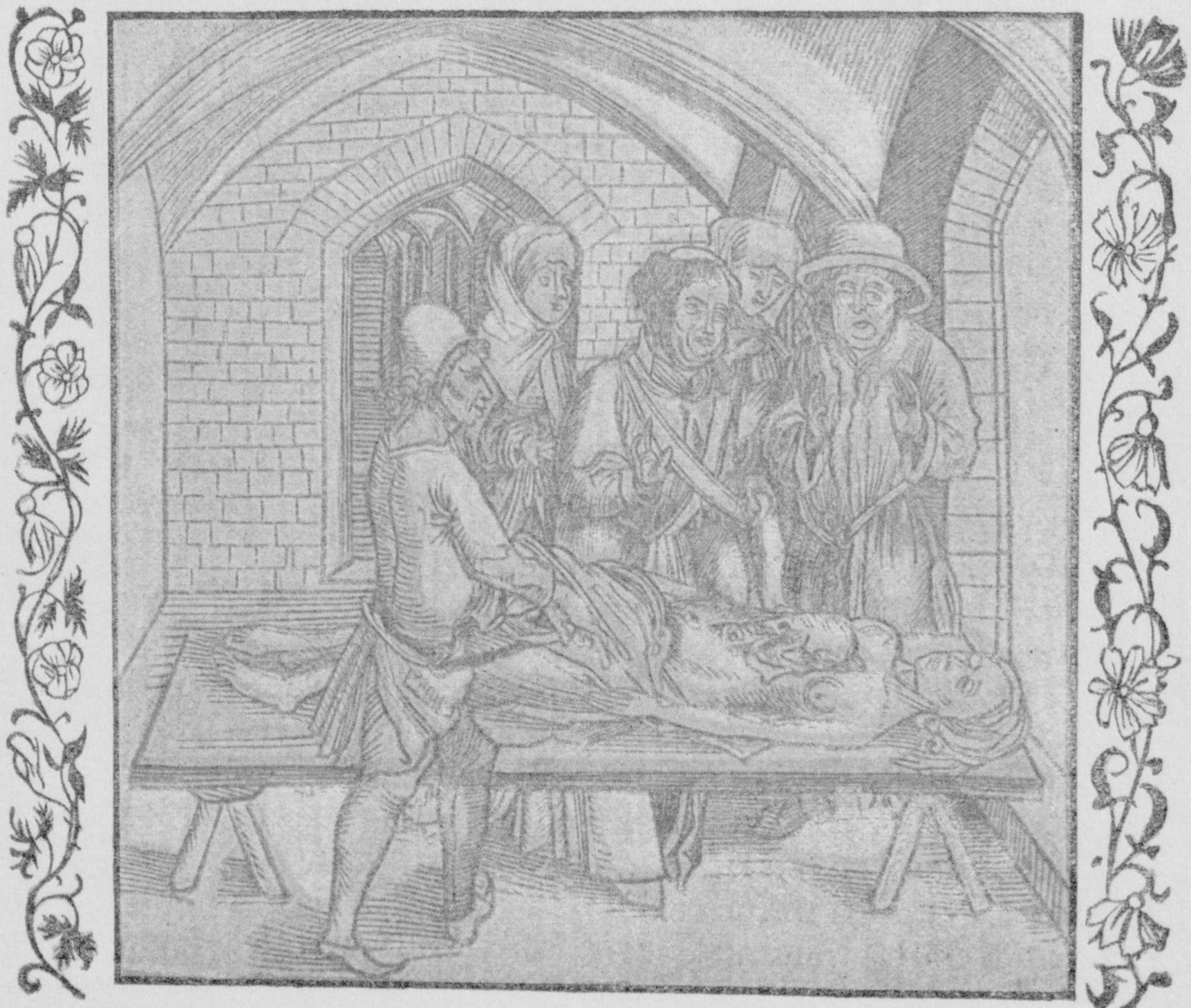
- Abbildg. 2. Ritter von Turn 1493. — Zu S. 16—18.
» 3. » » » » fol. Jb. Vgl. S. 21.
» 4. Narrenschiff 1494. Cap. 13. Zu S. 28—29.
» 5. » »
» 6. » » Cap. 103. Vgl. S. 36.
» 7. » 1495. fol. mVI. Zu S. 42.
» 8. } Brant in laudem etc. Zu S. 39.
» 9. }
» 10. Locher Theol. emphasis 1496. Zu S. 40—41.
» 11. }
» 12. } Diurnale Basiliense 1499. Zu S. 41—42.
» 13. }
» 14. Brant Varia carmina 1498. Zu S. 42—43.
» 15. Terenz Heauton timorumenos. Act IV Sc. 7.¹

Sämtliche Bilder sind in Originalgrösse reproducirt.

¹ Diese Zeichnung durfte ich mit Genehmigung des Herrn Dr. Burckhardt auf eine nochmalige Bitte hin reproducieren, (vgl. S. 55. A. 1) wofür ich ihm meinen verbindlichsten Dank sage.



2. RITTER VON TURN 1493.



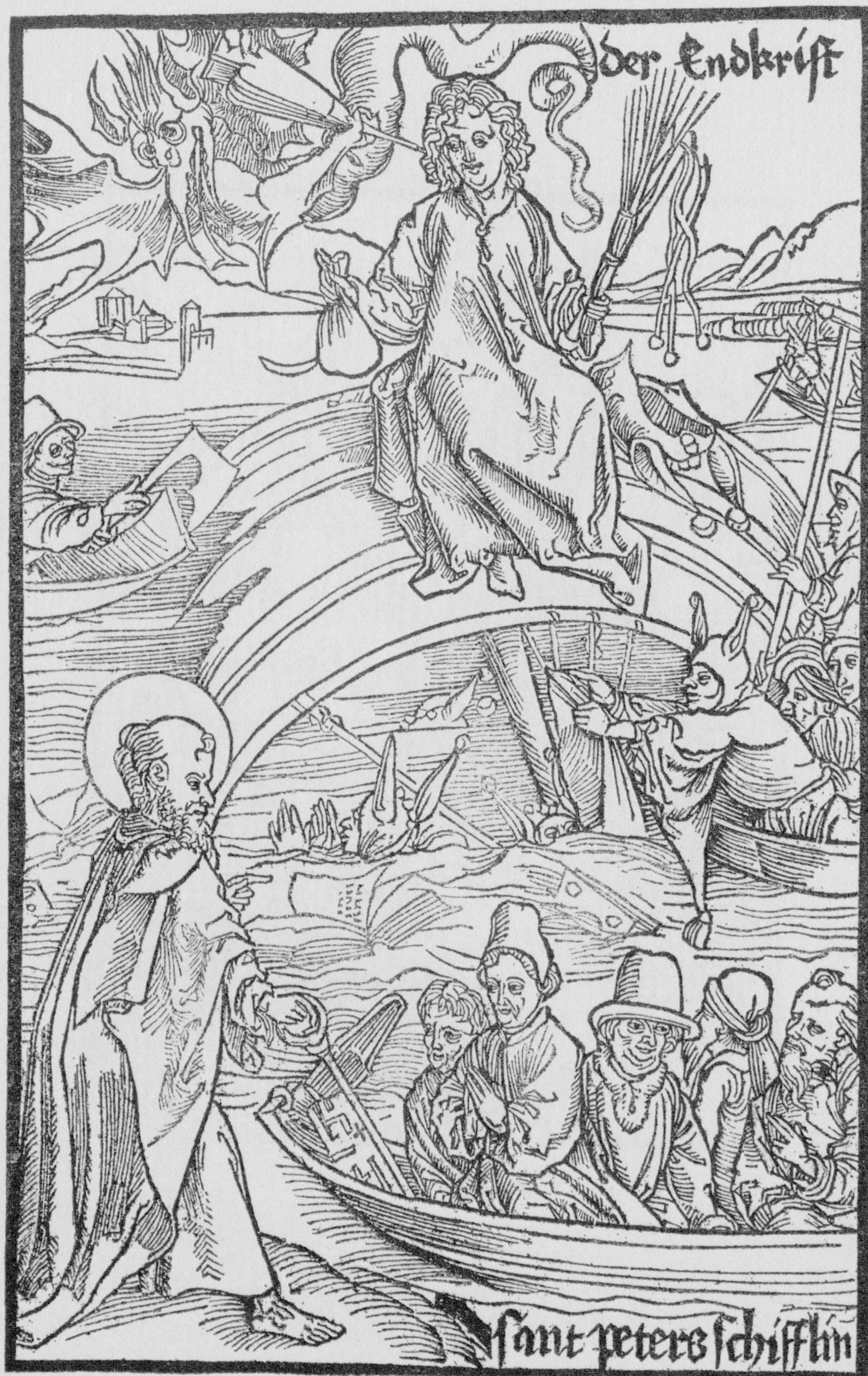
3. RITTER VON TURN 1493.



4. NARRENSCHIFF 1494.



5. NARRENSCHIFF 1494.





7. NARRENSCHIFF 1495.



8. 9. BRANT, IN LAUDEM ETC.



10. LOCHER THEOL. EMPHASIS 1496.





14. BRANT, VARIA CARMINA 1498.



15. TERENCE, ZEICHNUNG ZU HEAUTON TIMORUMENOS.

Berichtigungen.

S. 8 A. 1 letzte Zeile in statt im.

S. 23 Z. 6 weist,

S. 25 Abs. 2 Z. 7 vIII statt VIII.

S. 29 Abs. 3 vorletzte Zeile Narrenschiff ohne Komma.

S. 50 Abs. 2 Z. 11 Illustrationen.

S. 51 vorletzte Zeile verstehen.

S. 58 Z. 1 das statt dass.

S. 61 A. 1 Hain 3118 gehört zu S. 60 vorletzte Zeile Biblia latina.

Abbildung 3 ist aus Versehen nicht in der Originalgrösse.



Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. HEFT:

Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey.
Preis M 2. 50

2. HEFT:

Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1789 von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen.
Preis M 3. —

3. HEFT:

Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter von Dr. Rudolf Kautzsch.
Preis M 2. 50

4. HEFT:

Der Uebergangstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln.
Preis M 3. —

5. HEFT:

Die Bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen.
Preis M 5. —

6. HEFT:

Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck.
Preis M 5. —

7. HEFT:

Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. Preis M 4. —

Weitere Hefte in Vorbereitung.

*Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in
zwanglosen Heften.*

Weisbach, Werner

Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur
Basler Buchillustration ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen
Holzschnittes

Strassburg 1896

Art. 276 sb-6

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081957-6